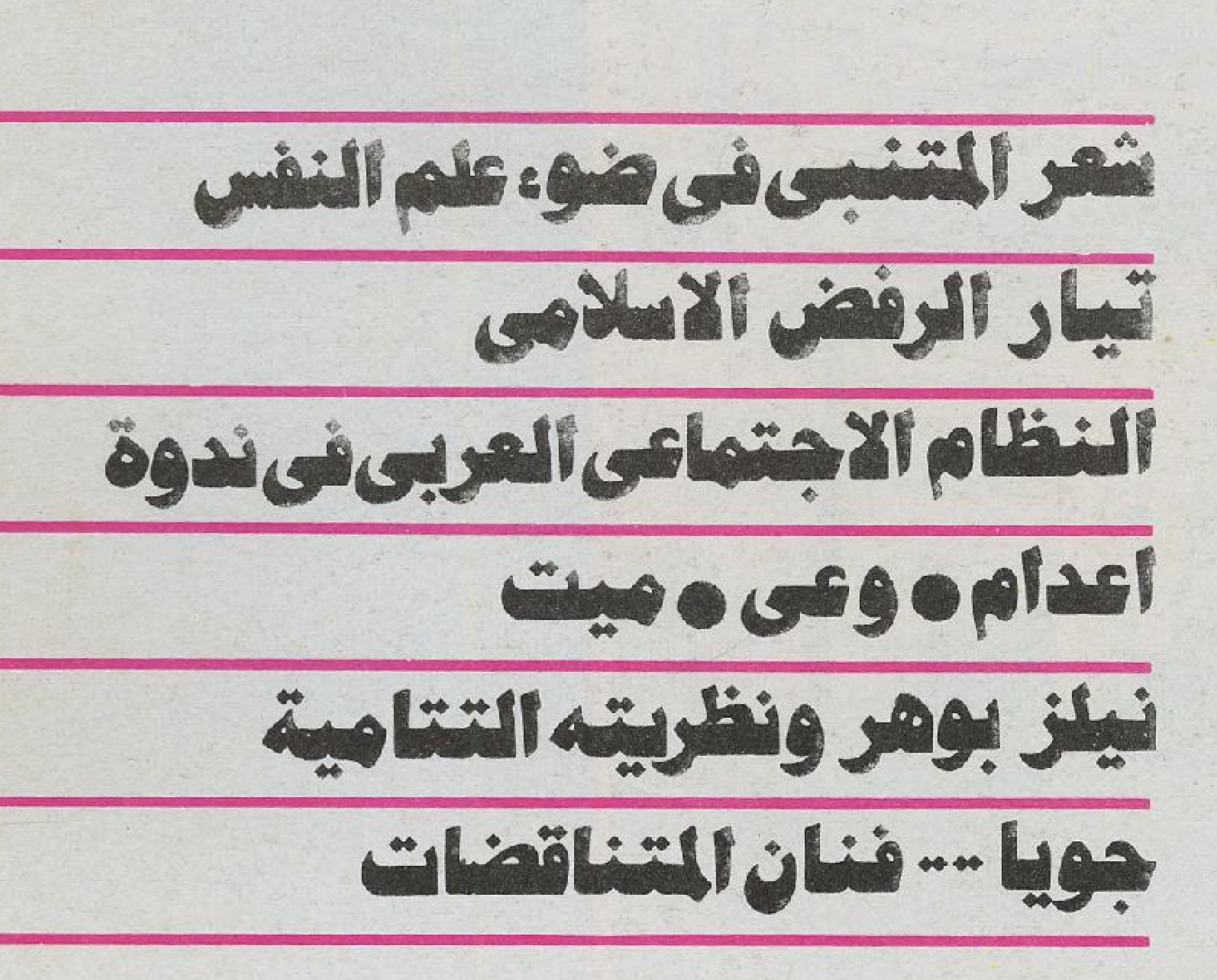
القاهرة

أدب • فكر • فن



شعر المتنبى فى ضوء علم النفس

تيار الرفض الاسلامى

النظام الاجتماعى العربى فى ندوة

اعدام • وعى • ميت

نيلز بوهر ونظريته التتامية

جويا ... فنان المتناقضات

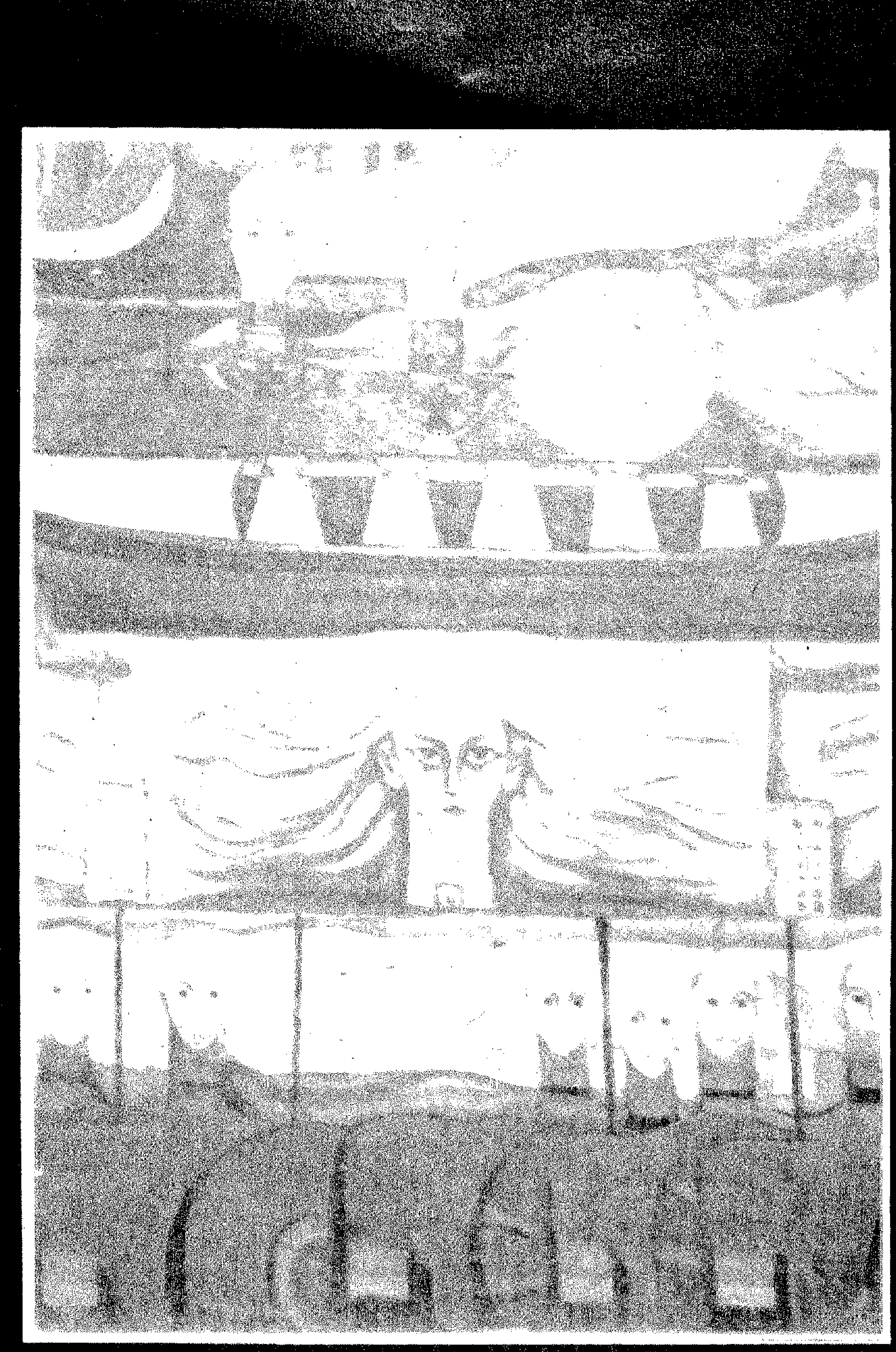


• الفارس • للفنان جوزيف حلو •



• القاهرة • العدد الثانى عشر • الثلاثاء ٢٣ ابريل ١٩٨٥م • ٣ شعبان ١٤٠٥هـ •

• الثمن ٢٥ قرشا •



● ملحمة مصرية ● زيت على خشب ● ١٢٥ × ١٠٠ سم

● للفنان الراحل عبد المنعم مطاوع ●

القاهرة

رئيس مجلس الإدارة
د. عز الدين إسماعيل
رئيس التحرير
عبد الرحمن فهمى
مدير التحرير
سامح كريّم
سكرتير التحرير
شمس الدين موسى
المدير الفنى
محمود الهندى

مدير الإدارة
عبد البديع قمحاوى

الإعلانات

مؤسسة أبوللو للإعلان
١٦ شارع البورصة التوفيقية
٣٩ عمارة أبو الفتوح بالهرم
ت : ٧٥٢٢٢٤ - ٨٥٩٥٥٦
ص.ب ٢٥١٥ القاهرة

الأسعار

السودان ٦٠٠ مليم - السعودية ٥ ريال - سوريا ٣٥٠ ق.س - لبنان ٤٠٠ ق.ل - الأردن ٤٠٠ فلس - الكويت ٤٥٠ فلسا - العراق ١١٠٠ فلس - المغرب ٨ دراهم - الجزائر ٦٥٠ سنتاً - تونس ٦٥٠ مليماً - الخليج ٦٠٠ س.

الإشتراكات

قيمة الإشتراك السنوى ٥٢ عدداً فى جمهورية مصر العربية ثلاثة عشر جنيها مصرياً بالبريد العادى . وفى بلاد اتحادى البريد العربى والإفريقى والباكستان ثلاثون دولاراً أو ما يعادلها بالبريد الجوى . وفى مختلف انحاء العالم ثمانية وثمانون دولاراً بالبريد الجوى .

والقيمة تسدد مقدماً لقسم الإشتراكات بالهيئة المصرية العامة للكتاب ج.م.ع نقداً أو بحوالة بريدية ، أو بشيك مصرفى لأمر الهيئة المصرية العامة للكتاب ــ كورنيش النيل ــ القاهرة وتضاف رسوم البريد المسجل على الأسعار الموضحة .

رؤية

– لستَ وحدك يا أخى . . .

ويصرخ الصوت الذى يشق كالسكين صدر الليل الغارق فى النوم ، وتُصفع النوافذ كأن صداماً وقع فى الشارع الصغير ففرقع الدويُّ الشديد . ويزجر الصوت الصارخ فى غضب مجنون :

– لسْتَ وحدك يا أخى فى العالم . . تحتك جيران وفوقك جيران . أطفال تريد أن تنام وشيوخ هدَّها المرض وتريد أن تستريح . . أغلق الجيران الشبان فوهة المسجل الذى طالما تحملنا أزيزه وعواءه إلى ما بعد منتصف الليل . ثم ضمَّ واحد منهم ضلفتى النافذة وتوارى فى هدوء . ودمدم الجار الغاضب قبل أن يغلق هو الآخر نافذته ويشدُّ الستار : حرام عليكم . هذه لم تعد عيشة ! . . .

حاولت أن أرجع لقلمى وأوراقى فلم أستطع . وقمت لألقى نظرة على طفلىّ الماجعين وحمدت الله لأنهما لم يستيقظا على الضجيج . ثم أخذت أتأمل سقف غرفتى وأقول لنفسى : هذه شرارة واحدة من الجحيم الذى نصنعه لأنفسنا كل يوم . والجحيم هو الأنانية التى يجوس شبحها فى الديار ، ويتبختر فى الميادين والطرقات ، ويتضخم كالكابوس فى النفوس والصدور . ماذا فعلنا بأنفسنا وماذا فعلت بنا الظروف والأيام حتى صرنا إلى هذه الحال ؟ يتصرف الواحد منا وكأنه يقول : « أنا وبَسْ » . . أنا وحدى فى هذا العالم ولا أحد سواى . يثقب ثقباً فى القارب الذى يضمه هو وغيره فلا يرتفع صوت لكى يزجره ، ولا تمتد يدٌ لكى توقفه . فإذا قيل له : من هذا الثقب سيتسرَّب الماء ويغرقنا أجمعين ، ردَّ عليهم هذا الردّ الذى يوحى به معنى حديث قدسىّ شريف : هذا مكانى ، وأنا حرٌّ أفعل فيه ما أشاء ! . . .

ماذا جرى لنا ؟ هل نسينا فجأة أننا نعيش فى مجتمع ولا نكون من نكون إلا بفضل المجتمع ؟ هل غاب عنا أن اللغة التى نسيىء استخدامها ونتطاول بها على غيرنا ــ بل نقتله أحياناً ونلغيه ! ــ هى التى علمتنا إياها الجماعة لكى نقيم بها جسور التواصل والتفاهم والتعاطف والاحترام ؟ هل انتهينا إلى حكمة جديدة مفادها أن الآخرين غير موجودين ، وإن وجدوا فهم أدوات نسخرها « للوصول »؟ وإلامَ نصل فى نهاية المطاف ؟! ألا نصل من الأرض التى كانت مهدنا إلى الأرض التى ستكون لحدنا ؟ لحدنا المشترك الذى لا يميِّز بين الشحاذ والملك ولا بين الأبله والحكيم ولا بين الضحية والجلاد ؟ وأين الكلام الذى نبدىء فيه صباح مساء ونعيد ــ من أن الإنسان مدنىٌّ بالطبع وأن الوطن للجميع ــ من الواقع الذى ينطق كل يوم وفى كل مكان بأن الأنانية قد أصبحت شريعة الغابة التى غرسناها بأيدينا وسكنَّاها ؟! لم يعد الأمر فى حاجة إلى علم ولا فلسفة ولا بحث أو نظر عميق أو غير عميق . فالأنا المريضة تتضخم وتقذف الحمم وتهدد بابتلاع الأخضر واليابس . وهى تستشرى فى المدن بوجه خاص ، وتنذر بافتراس الريف الطيب والأحياء الفقيرة . ورجل الشارع البسيط يضرب كفاً بكف وهو يرى مسوخها الشائهة ويشمُّ روائحها العفنة : رشاوى وعمولات ، سرقات واختلاسات ، فضائح واتهامات وشيكات ومخدرات . . ويجوس شبح التسلُّط والكراهية والعدوان وفى يده منجل الحصاد الأسود من دار إلى دار ، ومن موقع إلى موقع ، ومن شارع إلى شارع . ويستعيذ المواطن البسيط ــ الذى يشقى من أجل رغيف الخبز لأولاده ــ من كل شيطان رجيم : ربنا لا نسألك ردَّ القضاء ولكن نسألك اللطف فيه . وربما يتذكر ــ والدموع فى عينيه ــ أيام الخير القديم . أيام أن كان الوطن كله ينبض بدقات قلب واحد ، وكانت الجماعة للفرد والفرد للجماعة ، وكانت روح التكافل والتضامن حاضرة فى المأتم والعرس ، وفى الأمن والفزع ، وفى القصر والكوخ ، وفى الأسرة والحىّ والقرية والمدينة . . . . ●

القاهرة

شعر المتنبى
فى ضوء علم النفس

د. كمال نشأت



إذا كانت القولة العلمية أن الإنسان هو ابن بيئته، فإن المتنبى شاعراً هو ابن القرن الرابع الهجرى، وهو الفترة التى وصفها المؤرخون بأنها كانت مليئة بالاضطرابات السياسية والفتن المذهبية، وتنازع الحكام، وتنافس الدول الناشئة. إن معايشة مثل هذا الجو العام بالنسبة إلى شاعر قلق طموح، نرجسى النزعة، تؤكد هذا القلق وتقف صورة واضحة بحيث تدل على أسرار نفسه، وهل شعر الشاعر الحق إلا ترجمة عما يعتمل فى أعماقه ؟.

لقد كانت نشأة المتنبى الأولى نشأة العَوَز البائس والبساطة التى لا ترقى ـ فى مجال النسب ـ إلى مكانة تدفع فى النفس اطمئناناً. فالرجل من أسرة متواضعة « قالوا: إن أباه كان سقّاء فى الكوفة ». من هنا كان إغفاله فى شعره هو وأمه. فلم يعرف أن المتنبى ذكرهما متشوقا أو مادحا أو راثيا إلا جدته لأمه فقد رثاها بإحدى روائعه. وهو فى هذا الرثاء يتذكر هذا المغمز الدال على عقدة الدونية، وهو فى هذا الرثاء ـ أيضا ـ يصور نفسه بكل ما يعتمل فيها من قلق وطموح وادعاء القوة والفخر، فهو يقول لجدته « إن كنت تفتقدين انتسابك إلى أب ماجد عظيم، يكفيك مجداً وفخراً أن يكون (بديل) هذا الأب (كونك لى أما) :

ولو لم تكونى بنت أكرم والد
لكان أباك الضخم كونك لى أما

وهنا تصدق الخبرة الإنسانية فى معرفة النواقص، ويؤكدها علم النفس الذى يقول إن الكبرياء الزائد أو المبالغ فيه ستار يقبع وراءه إحساس شديد بالنقص.

لقد عاش المتنبى شاعرا جوّالا، يمدح ويهجو، مثيراً الحسد والكراهية أينما ذهب، والرجل بهما جدير، لأنه كان مدلا بنفسه فضلا عن عبقريته الشعرية التى أكلت كل الشعراء المعاصرين له، فصور الكبرياء واحتقار الآخرين كثيرة الدوران فى شعره، وأنت أينما رحلت فى ديوانه لن تجد إلا (الأنا) واضحة، والإحساس المبالغ فيه إلى درجة تجعل القارىء يبتسم لعبادة الذات تلك التى تشابه الصور النرجسية التى عاشها الدكتور زكى مبارك فى كل ما كتب :

أمط عنك تشبيهى بما وكأنما
فما أحد فوقى ولا أحد مثلى

لقد أنفق المتنبى حياته دون أن يحقق شيئاً من طموحه العريض، وقد كرهه الشعراء وغيرهم حسداً لعبقريته الشعرية، فقد كان إدلاله بنفسه واحتقاره لمعاصريه وغير معاصريه والحديث المبالغ فيه عن طموحه ورحلاته سبباً فى التآمر عليه، من هنا كانت حياته قلقة مدمّرة لا تهدأ ولا تستكين، لقد نفى نفسه فى شعره لما جره عليها من إحساس الفقد والغربة الطويلة .. غربة أهل وهو ينتقل على ناقته، وغربة روح لكثرة شانئيه والحاقدين عليه .. من هنا أيضا كان اغترابه عن ناس عصره وإحساسه بالتفوق، فعاش بلا صديق، وهو موهوب بتركيبة نفسه القادرة على تعكير صفو صداقته مع الذين يحبون شعره، وكانت هذه الموهبة وراء تهديم صداقات كثيرة .. فعلها مع بدر، ومع أبى العشائر، ومع سيف الدولة، ومع كافور. فليس عجيباً إذن، أن كان لسانه المعبر شعريًا عن دخيلته هو السبب فى هدم كل العلاقات التى كانت تربطه ببعض محبّيه مثل سيف الدولة. كل ذلك قد تجمع لدرجة أن الصداقة كانت تتحول سريعا إلى نفور أو كراهية، فكانت هذه المرارة، وشتم الناس والدهر والحظوظ بحيث تعرفه بهذا (المعجم النفسى) الذى عرف عنه ودّل عليه،

فضلا عن مفردات اللغة وتركيبة الجملة الشعرية (المعجم الشعرى) . وعن طريق هذين المعجمين نستطيع أن نخرج قصيدة المتنبى من مئات القصائد .

إن تجربة الحاسدين والنقاد للشاعر الناجح المعاصر قديمة قدم الزمن ، فالغيرة والحسد والحقد كلها موجودة أمام الإنسان الموهوب فى جميع العصور ، فما بالك وشاعرنا يستفز هؤلاء الحاقدين والحاسدين ويثير مكامن شعورهم .

إن أمثال المتنبى لا يعيشون طويلاً ، فإن انفعالهم المستمر يودى بهم ، لأنه لا يتحمّل كل الانفجارات التى تثار بسبب من ترفعهم وصلفهم واحتقارهم الآخرين ، فإذا كان هذا الاحتقار يصدر من المتنبّى لكل الناس ، فما بالك إن كان بعض هؤلاء الناس سلاطين وملوكا . ! إن المتنبى يصب جام غضبه على هؤلاء وغير هؤلاء من الناس ؟ .

ولنا أن نقول : هل يحب الناس وخاصة أرباب المراكز العالية مثل السلاطين والملوك وعلية القوم قوله :

أى محل أرتقى   أى عظيم أتقى
وكل ما خلق الله   وما لم يخلق
محتقر فى همتى   كشعرة فى مفرقى

لست أشك فى أن هذه الأفكار التى يحس بها ، فتضخم ذاته إلى حد احتقار الناس ، والعظماء منهم على وجه التحديد ، تقف وراء هذا الغلو خاصة أنه جُرّح فى نسبه فى بيئة يلعب فيها النسب الصريح دوراً كبيراً فى تحديد الطبقة المحترمة ، وغيرها فالهجاء العنيف الذى مرّ بنا فى أبياته الشعرية سببه ما يلقاه من الناس طعنا فى نسبه ، من هنا كانت عقدة النقص والشعور بالدونية وراء هذه الأبيات السابقة ووراء الأبيات القادمة :

ودهر ناسه ناس صغار
وإن كانت لهم جثث ضخام

وما أنا فيهم بالعيش فيهم
ولكن معدن الذهب الرغام

لقد تمثل المتنبى حياة الفارس المقتحم ، وهى حياة بدوية تمثل الفردية الصارخة ، والفارس هو الإنسان المدافع عن نفسه وقومه ، وهو أيضا الشخص المدل بنفسه المتحدث عن صولاته وجولاته :

إذا غامرت فى شرف مروم
فلا تقنع بما دون النجوم

وهكذا كان المحور الذى دار حوله المتنبى . . . صورة بدوية يرتفع فيها الإنسان إلى المجد المؤثل ، وهى أخيراً حياة يتطلع إليها المتنبى وإن عجز عن تحقيقها فى الواقع ، ولكنها مع ذلك هى المتنفس والوجه المناهض لشاعر يمدح ويأخذ :

ولا تحسبن المجد زقا وقينة
فما المجد إلا السيف والطعنة البكر

وهو حين يتمثل حياة الفارس المحارب فى جو تخيل طهّر فيه نفسه وهو فى الوقت نفسه ، حلم من أحلام اليقظة تمتد تطلعاته فلا يقنع باحتقار الناس ـ كما مر

فى هذا العدد

بنا ــ ولكنه معنى « بتضريب أعناق الملوك » لا الفرسان العاديين ، فهو موكل بهم :

وجنّبني قـرب الـسلاطـين مقتهـا
ومـا يقتضيني من جماجمهـا النسرُ

فهو يتحرّك في الخيال وهمه تضريب أعناق الملوك . . والملوك فحسب لأن الملوك هم الوجه المناقض لمذلة النسب الصغير . . من هنا كان انتظار النسر لطعـامه الذي ييسره له وهو كما يقول بيته السابق : (يقتضيه) ولولاه لم يجد النسر من يطعمه . . ! وكذلك قوله (مقتها) فهو إذن يكره كراهية عجيبة ، ذلك أنه يعمم الكراهية ، فهي ليست موقوفة على سلطان واحد ، ولكنه يطلقها على كل السلاطين وهو يمقتهم بدون ذكر سبب ما ، لأنّ الكراهية والمقت لا يمتان إلى حدث معين وقـع في حياتـه . . وهكذا تختار له نفسـه الموجوعة (نقيض) ما يحسه من هوان نسبه الذي عذّبه خاصة وهو الشاعر الحساس المتطلع إلى شيء بعيد المنال ، فالناس يسألون : (ومـا تبتغي ؟ ما ابتغى جـل أن يسمى) إنـه يجري وراء حلم لم يتحقق حتى ساعة قتله . .

وأبياته التالية تصوير جيد لكل ما في نفسه :

تغـرّب لا مستعـظما غـير نـفسـه
ولا قـابـلا إلا لخـالـقـه حـكـما
ولا سـالـكـا إلا فؤاد عـجـاجـة
ولا واجـداً الا لمكـرمـة طعـما
يقـولـون مـا أنت ؟ في كـل بلدة
وما تبتغي ؟ ما ابتغى جل أن يسمى
كـأن بـنـيـهـم عـالمـون بـأنـنى
جلوب إليهم مـن معـادنـه اليتـما

إن النرجسية هنا سافرة جدا ، فهو لا يستعظم إلا نفسه ، وهو حر طليق لا يقبل حكما إلا إذا كان من لدنه سبحانه وتعالى وهو ــ كما نرى ــ يلبس رداء الفارس الكريم على نفسه ، هذا الرداء الذي يجمع كل الفضائل التي حددتها البيئة ، فهو فارس لا يستقر في مكان وهو يرتحل بحثا عن حلم غامض لا تعرفه الناس ، إنه حلم جمع فيه الصورة التي يود أن تكون فيه ؛ من هنا كثرت في شعره صورة الفارس وهي بديل لصورة (الوالي المحترم) الذي طال بحثه عنها وما كان ترحاله ما بين أرض فارس والشام وبغداد ومصر إلا سعيا لتحقيق أمنيته التي تركزت في منصب (الوالي) أو الحاكم . . هذه الصورة التي تؤكد (بارانويا العظمة) التي تظهر في شعره وفي سلوكه حين يستعمل أسلوب (التصغير) الذي حدد البلاغيون استعماله للتمليح أو التحقير ، ومنه قوله في كافور الإخشيدي (أولى اللئام كويفير بمعذرة) وفي مقابل عبادة الذات وإظهارهـا في صور تعتمد على المفهوم البدوي يظل المتنبي حاسداً الولاة الذين يقول عنهم إنهم أرانب ، وطبيعي أن رسمه لهذه الصورة للملوك يقابلها صورته كفارس يقتحم أهوال الحروب ! .

وفي مقابل هذا التحقير للطرف الأخر يكون الارتفاع بالنفس من غمار البشر جميعهم إلى حيث يريد عبادة الذات . ألم يقل في هجومه على الملوك :

أرانـب غـير أنهم مـلوك
مفـتحـة عيـونهم نـيـام . . ؟

وهو يرجع لهذه العبارة مرة أخرى فيقول :

ومـا أنـا منهم بـالـعيش فيـهـم
ولـكن مـعـدن الـذهب الـرغـام

وهو إذا كان يضرب أعناق الملوك ــ كما مر بنا ــ كفارس شجاع فهو يتمنى طول الوقت أن يكون منهم ، وما سعيه في بغداد والشام وبلاد فارس ومصر إلا محاولة أن يعينه حاكم أو ملك واليا على جزء من الدولة ، وهل اشتراطه أن يقول شعره وهو قاعد على خلاف كل الشعراء الذين وقفوا في عصره وغير عصره يمدحون الملوك والسلاطين والحكام إلا راحة نفسية ؟ إن إنشاده شعره عند العظماء وهو قاعد لا واقف يجعله يحس أنه من نفس طبقة الملك الذي يمدحه ، إنه يقول بقعدته هذه التي خالف فيها كل الشعراء حتى زمنه . . « إنني مثل هذا الملك ولا فارق بيني وبينه . إن العملية النفسية التي تسعده وتربت بيد الحنان مشاكله النفسية كلها هي التي حققت (الندّية) والندّية هي التي أرجعت إليه توازنه النفسي أليس هو القائل :

ومـا أنـا منهمـو بـالعيش فيهـم
ولـكن مـعـدن الـذهب الـرغـام

إنه هنا يحاول ولو عن طريق الوهم أن يثبت لنفسه وللآخرين أنهم من طينة غير طينته أو ليس هو القائل :

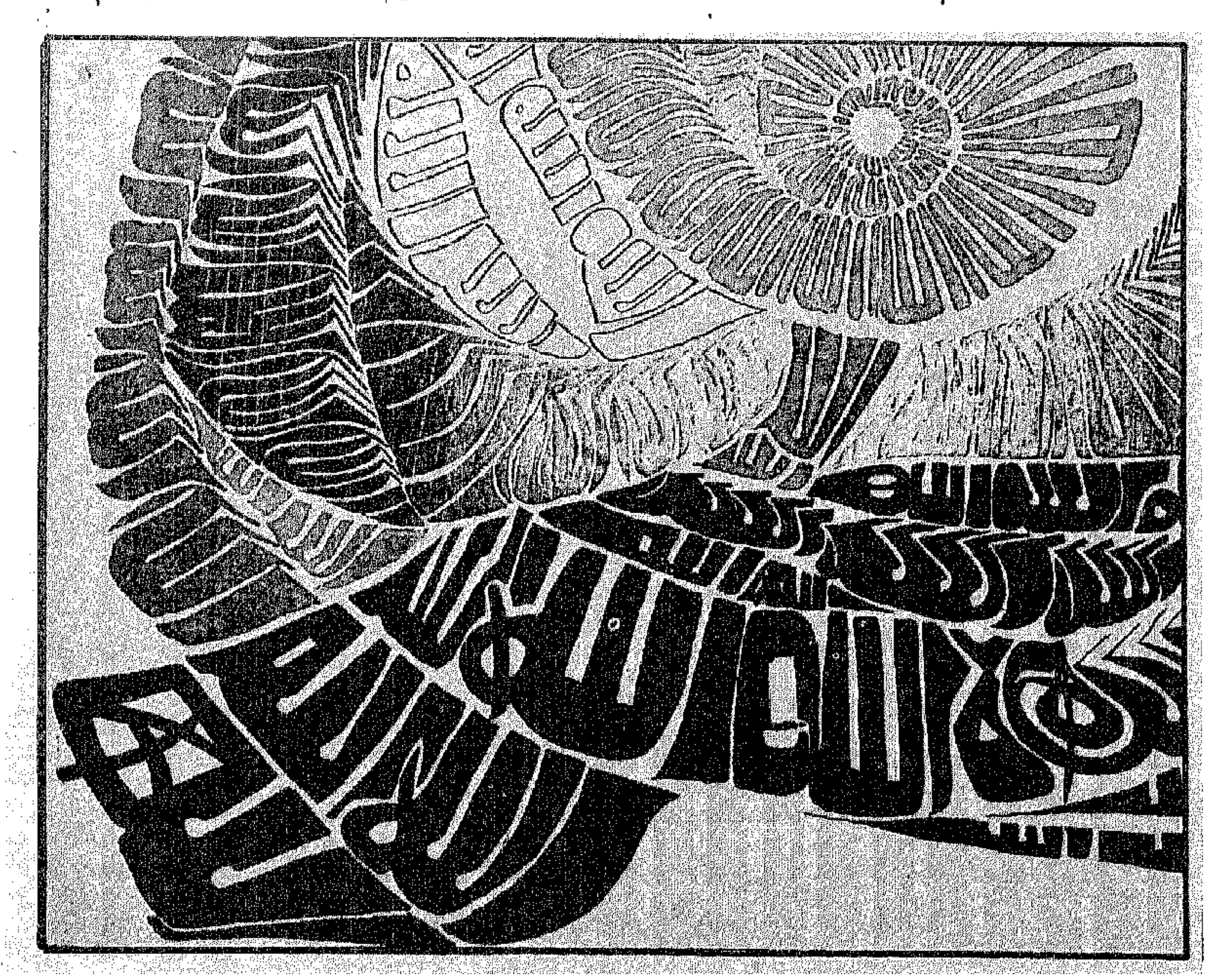
وفـؤادي مـن المـلوك
وإن كـان لسـاني يرى من الشعـراء

ونقف هنا لنسأل :

هل وقوفنا أمام شعر المتنبي وسلوكه وبعض أفكاره النرجسية ومرضه بجنون العظمة تقف أمامنا لنطعنه في شعره مثلا ؟ . . الإجابة (لا) . لقد صدق فرويد حين نادى أن الأدب والكتابة فيه تنفيس عن مشاعر خاصة بالشاعر أو الكاتب وإنه ــ أي الأدب ــ صورة نفسيه عصابية نراها في كل الأدباء بلا استثناء ، إذ أن التفوق عملية استعلاء ، ولقد أرجع فرويد العبقرية الأدبية إلى الطاقة الجنسية التي تدفع إلى التعبير عنها وهو يقول ويقول معه الأطباء النفسيون : إن الأدباء عامة يعانون مشاكل نفسية ، وأن الأديب أو الشاعر الحق مريض نفسيا ، ولولا هذا المرض ما استطاع أديب أو شاعر أن يكتب شيئاً . إن المتنبي عبقرية شعرية في تاريخ شعرنا العربي ، وهو صاحب صياغة متمكنة وروح طلقة تود أن تعيش حياتها في وسط أدبي ناضج يقدر المواهب ، وهو أولا وأخيراً صاحب شعر دُرس دراسة تامة وكثرت فيه الأراء ، ولكنها ــ لعبقريتها الأصلية ، لم تصادف إلا كل حاقد وحسود ، وما أظن أن هناك شاعراً أو أديباً في تاريخ الأدب العربي كله نال ما ناله المتنبي من اهتمام ودراسات وإعجاب فاق إعجاب المثقفين العرب عبر كل العصور ولنا هنا سؤال آخر :

هل يجوز اختيار بعض شعره ليدرس في المدارس الثانوية مثلا ؟ . .

والإجابة : من الممكن . . . على أن يكون الشعر المختار بعيداً عن الإدلال بالنفس والغلو في تقدير الذات وشتم بعض معاصريه . . الخ . . لأننا هنا في موقف تربوي وما يقرؤه الإنسان يدخل في ذاته بحيث يلون أفكاره وسلوكه ●



تيار الرفض الإسلامى

د . محمد عمارة

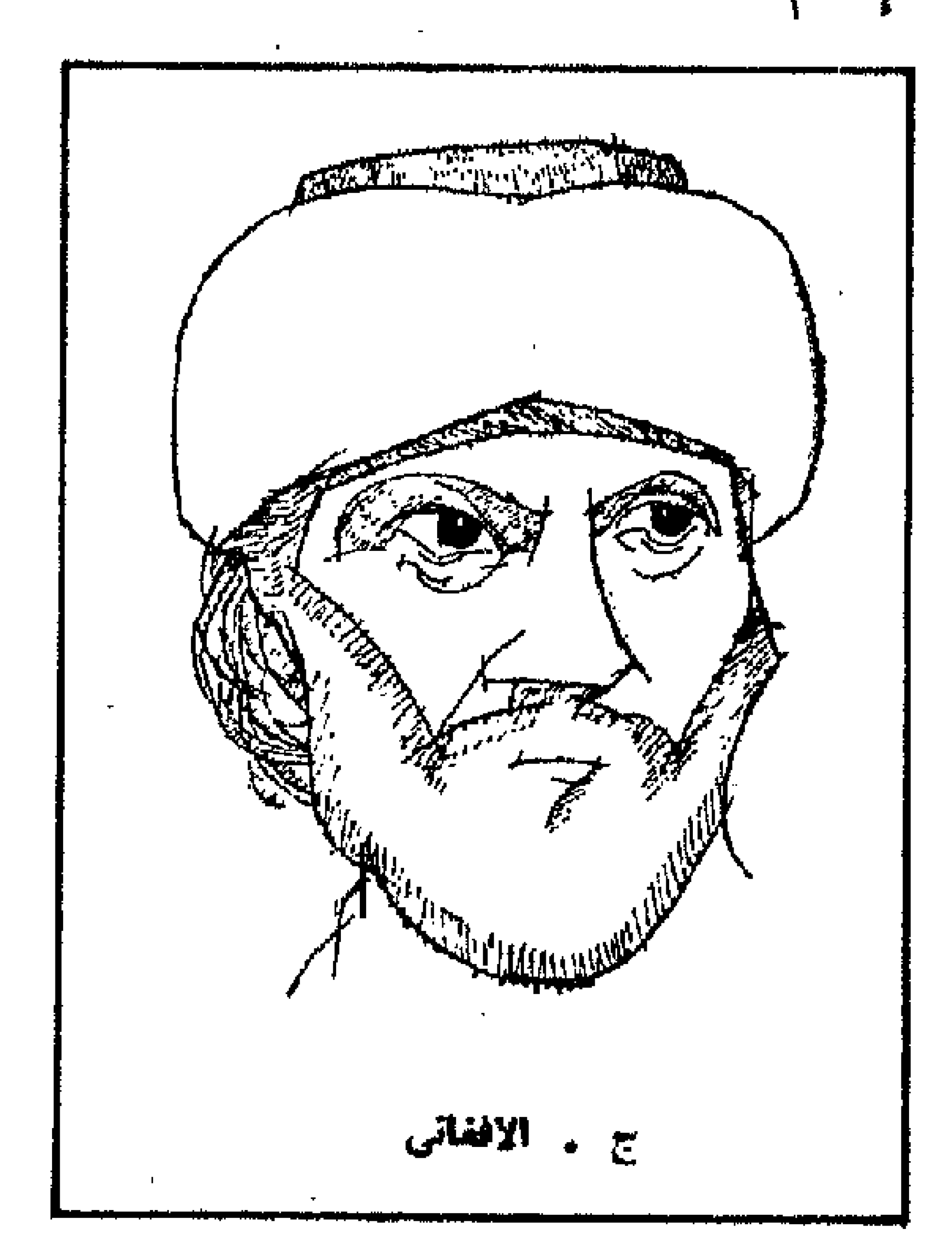
فى دراسة ظاهرة « الصحوة الإسلامية » المعاصرة ــ لفهمها ، وللتعامل معها ، أيا كان الموقف منها ــ لابد من التمييز الواعى بين فصائلها وتياراتها . .

● فهناك تيار « المفكرين الإسلاميين » ، الذى أخذ فى التبلور فى السنوات الأخيرة ، والذى يجتهد أصحابه فى تجديد الفكر الإسلامى ، محاولين مواصلة مهام مدرسة التجديد الدينى التى تبلورت فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر الميلادى، من حول جمال الدين الأفغانى [١٢٥٤ - ١٣١٤ هـ ١٨٣٨ - ١٨٩٧ م] ومحمد عبده [١٢٦٦ - ١٣٢٣ هـ ١٨٤٩ ١٩٠٥ م] وعبد الرحمن الكواكبى [١٢٧٠ - ١٣٢٠ هـ ١٨٥٤ - ١٩٠٢ م] . . ثم عبد الحميد بن باريس [١٣٠٥ - ١٣٥٩ هـ ١٨٨٧ - ١٩٤٠ م] . . إلخ . . إلخ . .

والإطار العام الذى يجمع رموز هذا التيار هو السعى لبلورة « مشروع حضارى » مؤسس على أصول الإسلام ومحكوم بروح شريعته ومتميز بما تميزت به حضارة الأمة فى حقبة الازدهار ، التى سبقت مرحلة الجمود والانحطاط فى ظل تسلط المماليك وسلطان العثمانيين . . . وهم يدركون أن هذا « البديل الحضارى الإسلامى » هو طوق النجاة للأمة من الانسحاق القومى والتشوه الحضارى الذى حاوله ويحاوله معها الغرب الاستعمارى بواسطة الغزو الفكرى ، ونهج الاستشراق ، وفكرية « التغريب » . .

● وهناك الحركات الإسلامية المنظمة ، التى سعت ــ بالتنظيمات الجماهيرية ــ إلى تطوير المجتمعات العربية فى اتجاه الاحتكام إلى الشريعة الإسلامية ، وتطبيق معايير « الإسلام السياسى » على « الدولة » ، دون أن ترفض « الواقع » ، الذى اختلط فيه « الموروث الإسلامى » بـ « الوافد الغربى » ، الحامل للروح المادية للحضارة الغربية الغازية . . وأبرز نماذج هذه الحركات ، فى عصرنا ، وواقعنا العربى [جماعة الإخوان المسلمين] . .

● وهناك تيار « الغلو » الإسلامى ، الذى رفض ويرفض واقع المجتمعات العربية والإسلامية ، وأعلن ويعلن الإدانة المطلقة والحرب الشاملة على جملة هذا الواقع وتفصيلاته ــ والذى يتميز موقفه من الواقع بروح « الغضب » وملامح التمرد على « تفريط » هذا الواقع فى كثير من القيم والأصول الإسلامية ، حتى ليذهب هذا « الغضب » بهذا التيار إلى حد « الإفراط » فى الرفض .. الأمر الذى يقف به عند حدود « الرفض » ، وفقط ! فلا يقدم « البديل » القادر على منافسة « التغريب » الغربى . . لأن غضب هذا التيار ، وإن أكسبه الحماس الذى يستقطب به جماهير الشباب ، إلا أنه يحرمه من العقلانية والاستنارة ، اللازمتين « للاجتهاد » ، الذى هو السبيل الأول لبلورة « البديل الإسلامى » ، القادر على مواجهة « التحديات الغربية والتغريبية » التى تفرضها الحضارة الغربية الغازية على وطن العروبة وعالم الإسلام ! . . . . .



ج . الأفغانى

لابد ، فى دراسة ظاهرة « الصحوة الإسلامية » المعاصرة ، من التمييز بين هذه التيارات . . تيار الاجتهاد والتجديد . . . وتيار الجماعات التى تعايش الواقع وتجاهد لتطويره . . . وتيار الرفض الكامل والحاد والغاضب للواقع الذى نعيش فيه . .

* * *

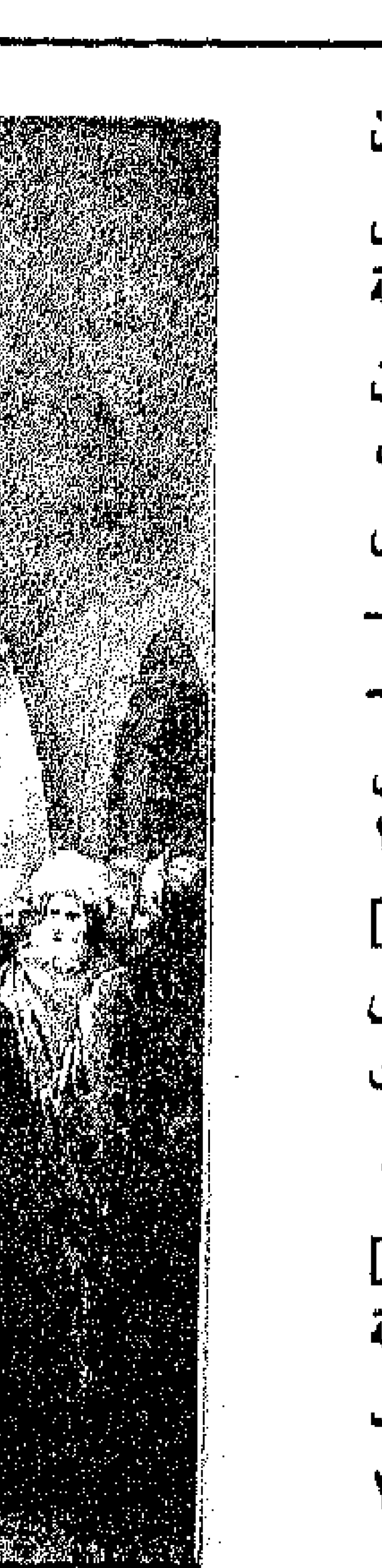
والمهمة المحدودة والمحددة لهذا البحث هى : فهم المنطلقات والتصورات لتيار « الرفض الإسلامى » ، وعلى وجه الخصوص : **المقولات التى بدأ بها هذا التيار ، أول ما بدأ فى واقعنا العربى ، وملابسات النشأة الأولى لهذه المقولات** ، التى تبلورت تياراً فكرياً وجماعات منظمة تستقطب اليوم جمهوراً غفيراً من شباب الأمة ، بينها العديد من الفوارق والكثير من الفروق . . لكنها فوارق وفروق فى درجات « الغلو » والرفض والخصام والفصام مع الواقع الذى نعيش فيه ! . .

إن التعامل مع هذا التيار الإسلامى والحوار معه ، ونقده ، وترشيده ، لابد وأن يلى الفهم والوعى بأطروحات هذا التيار وبنائه الفكرى ، ولن يتيسر ذلك إلا بفهم الجذور الأولى والصورة الأولية لهذه الأطروحات والتصورات ، وكيف ظهرت فى الواقع العربى الذى نعيش فيه .

وتلك هى مهمة هذه الصفحات .

ملابسات النشأة

فى ١٣ ربيع الثانى سنة ١٣٦٨ هـ [١٢ فبراير ــ « شباط » ــ سنة ١٩٤٩ م] استشهد الشيخ حسن البنا [١٣٢٤ - ١٣٦٨ هـ ١٩٠٦ - ١٩٤٩ م] المرشد العام لجماعة [الإخوان المسلمين] ، أبرز وأخطر وأوسع دعوات الإحياء الإسلامى الحديث وحركاته فى القرن الرابع عشر الهجرى ــ العشرين الميلادى ــ . . . استشهد برصاص خصومه السياسيين : أحزاب الأقليات ، أعوان القصر الملكى المصرى ، وحلفاء الاستعمار . . وكان استشهاده فى وضح النهار ، وفى واحد من أكثر شوارع القاهرة أهمية وحركة !؟ ــ شارع الملكة نازلى ــ وقتها ــ شارع رمسيس حالياً ــ .



وكان العام الذى سبق اغتيال المرشد العام للإخوان المسلمين ، قد شهد عدداً من حوادث العنف ، التى قامت بها « كتائب الإخوان » المسلحة ، المعروفة « بالجهاز السرى » ، والذى كان يقودها عبد الرحمن السندى . . وتصاعد الصراع مع الحكومة المصرية ، فبلغ الذروة بقرارها حل [جماعة الإخوان المسلمين] فى ٦ صفر سنة ١٣٦٨ هـ [٨ ديسمبر ـ « كانون أول » ـ سنة ١٩٤٨ م] . . فأعقبه ـ بعد عشرين يوماً ـ اغتيال [الإخوان] لرئيس الوزراء محمود فهمى النقراشى باشا [١٣٠٥ - ١٣٦٨ هـ ١٨٨٨ - ١٩٤٨ م] . . فتصاعدت حملة القمع ضد [الإخوان] اعتقالاً وسجناً وتعذيباً . . . فكانت « المحنة » الكبرى ـ الأولى ـ لجماعة [الإخوان المسلمين] ، التى تمثلت « ذروتها الحقيقية » فى اغتيال المرشد العام للجماعة . .

ومنذ ذلك التاريخ دخلت دعوة [الإخوان] وحركتها فى منعطف تاريخى جديد . صحيح أن محنة الاعتقال والسجن والتعذيب قد انتهت بعودة حزب [الوفد] ـ حزب الأغلبية ـ إلى حكم مصر فى ٢٢ ربيع أول سنة ١٣٦٩ هـ [١٢ يناير ـ « كانون ثان » ـ سنة ١٩٥١ م] . . لكن « المحنة الحقيقية » قد استمرت . . محنة فقد الجماعة لإمامها الملهم ، ورأسها المدبر ، ورائدها المؤسس ، وقيادتها التاريخية : المرشد العام ! . .

ولقد كانت إحدى سلبيات هذه الجماعة متمثلة فى ذلك الفارق الكبير والمسافة الطويلة والمساحة الشاسعة بين القائد المرشد ـ وعيا ، ووضوح رؤية ، ومرونة حركة ، واتساع أفق ، ودهاء ، وإدراكاً لعظم الغاية ، ومن ثم الإصرار على « سياسة المراحل » ، الرافضة للتعجل والعجلة ـ الفارق الكبير بين مستوى هذه القيادة وبين رجالات « الصف الثانى » فى الجماعة ـ دعك ممن خلف هذا الصف الثانى ؟! ـ . . . فلما افتقدت الجماعة « الربان » ـ والسفينة تكتنفها العواصف ، وتحيط بها ظلمات بعضها فوق بعض فى بحر السياسة اللجىّ !ـ فقدت مع « المرشد » كثيراً من « الرشد » الذى تمثل فيه ؟! . . فدخلت بذلك الحدث المأساوى فى منعطف تاريخى جديد ! . .

* * *

وعندما كان شباب [جماعة الإخوان المسلمين] يعذبون فى السجون والمعتقلات المصرية [سنة ١٣٦٨ هـ سنة ١٩٤٩ م] ، ظهرت فى فكر بعض من هؤلاء الشباب ـ والطلاب منهم خاصة ـ ولأول مرة فى تاريخ الإسلاميين بمصر ـ أفكار تتساءل ـ وإن على استحياء ـ عن « إسلام » المجتمع ؟! وعن « إسلام » الأمة ؟! . .

إن الحكومة المصرية ـ حكومة إبراهيم عبد الهادى باشا ـ تعذبهم ، كما ـ [هكذا قاسوا وتصوروا] ـ كما كان المشركون يعذبون المؤمنين الذين سبقوا إلى الإسلام ! . . وليس لهم من ذنب إلا الدعوة إلى الإسلام ، دينا ودنيا ودولة ، عبادة وشريعة ، مصحفا وسيفا . . [وما نقموا منهم إلا أن يؤمنوا بالله العزيز الحميد] ! . . أما جماهير الأمة فلقد اتسم موقفها بالسلبية ـ إلى حد كبير ـ إزاء محنة [الإخوان] هذه ، « للأحكام العرفية » المعلنة منذ ٤ رجب سنة ١٣٦٧ هـ [١٣ مايو ـ « أيار » ـ سنة ١٩٤٨ م] . . ولأن هذه الجماهير لا تميل ، بالطبع ، إلى العنف والإرهاب . . حتى لقد صنعت أعظم ثوراتها بيضاء ، ولم تستسغ العنف والدم إلا فى صراعها مع الغزاة ؟!

فتحت وطأة « المحنة » التى تمارسها « الدولة » . . وأمام سلبية « الأمة » . . تساءل نفر من شباب [الإخوان المسلمين] ـ وطلابها خاصة ـ :

○ هل المسلمون هم : « جماعة المسلمين » ؟! . .
○ أم المسلمون هم : « جماعة الإخوان المسلمين » ؟! . .

وكان هذا التساؤل ، الذى يطرح قضية « التكفير » وعودة المجتمع إلى « الجاهلية » ، جديدا ، بل غريبا على مصر وعلى الفكر الإسلامى بها . . لكنه كان مطروقا ومتداولا ، بواسطة الأستاذ أبو الأعلى المودودى [١٣٢١ ـ ١٣٩٩ هـ ١٩٠٣ ـ ١٩٧٩ م] وجماعته الإسلامية ، فى الهند ، قبل ذلك التاريخ بعشر سنوات . .

كان هذا الفكر مطروقا فى الهند ، من قبل المودودى . . . لا لأن الرجل كان متطرفا ، ومغاليا ، وفقط ـ كما يحسب البعض ـ وإنما لأنه كان يواجه واقعا وظروفا وملابسات تتميز عن الواقع العربى والمصرى . . فلقد كان المسلمون ، فى الهند ، أقلية ـ ربع السكان ـ وكانت لهم خصائص حضارية متميزة عن الهندوك ، ومن ثم فلقد ساد الاعتقاد فى محيط [الجماعة الإسلامية] ، التى كونها وقادها المودودى ، أن الخصائص القومية الحضارية الخاصة بالأقلية المسلمة ستواجه خطر الإبادة والسحق إذا سيطرت الأغلبية الهندوكية على مستقبل الهند الموحدة . . ولذلك كان رفض المودودى للديمقراطية نابعا من أنها ـ وهى نظام حكم الأغلبية ـ ستعنى الحكم والتحكم الدائم للأغلبية الهندوكية فى الأقلية المسلمة وضدها . . وكان رفضه للقومية الواحدة ، نابعا من أنها ستعنى سحق الأغلبية الهندوكية للخصائص القومية الحضارية للأقلية المسلمة . .

ولما رفض المودودى حكم الأغلبية ، أى حكم البشر ـ لأنهم هندوك ـ نادى بـ « الحاكمية الإلهية » ، التى تعنى تجريد الأمة والبشر من السلطات التشريعية والقضائية والتنفيذية . . لأن « الأمة » كانت فى واقعه « كافرة » ، تعيش « الجاهلية » . . فكانت أفكار المودودى واجتهاداته ذات طبيعة محلية ، ترتبط بالظروف الخاصة التى عاشتها الهند فى ذلك التاريخ الذى سبق تقسيم شبه القارة الهندية ونشأة باكستان .

لكن غياب حسن البنا عن موقع القيادة للإسلاميين الحركيين بمصر ، قد أفسح الطريق لفكر المودودى كى يجد سبيله إلى صفوف نفر من [الإخوان المسلمين] . . ولعل البداية الحقيقية قد كانت تلك التى يحدثنا عنها أحد [الإخوان] فيقول : « فى سنة ١٩٤٩ م أرسلت من زنزانتى رقم ٢٢ بسجن مصر ، خطابا إلى حلب ، طالبا من مكتبة الشباب المسلم مجموعة كاملة من رسائل أبو الأعلى المودودى ، لأقدم من خلالها دراسة عن فكر المودودى ، لأوقف عبث بعض الطلبة حينذاك . ووصلتنى ١٣ رسالة منها . وقد علمنا وتعلمنا أن لكل أرض مناخها ومناهجها وأساليبها . والإسلام واحد من لدن عليم خبير » !

لقد ألقيت فى أرض الإسلاميين الحركيين ، بمصر ، وللمرة الأولى ، « بذرة » الغلو ، وأفكار « التكفير » و« الجاهلية » ، كأحكام تطلق على المجتمع الذى لا يحكّم الشريعة الإسلامية فى تنظيم الحياة الدنيوية . . .



صحيح أن الأغلبية فى صفوف [الإخوان] قد رأت ، بعد دراسة فكر المودودى ، بالسجن ، أن فكره فى هذه القضايا هو فكر سياسى ، يرتبط بظروف المجتمع الهندى ، ولا سبيل له ولا مجال فى مصر وما ماثلها من المجتمعات ذات الأغلبية الإسلامية ، والموحدة فى الخصائص الحضارية للقومية . . ورأت أن وحدة الإسلام الدين ، لا تنفى « أن لكل أرض مناخها ومناهجها وأساليبها » ؟! . .

لكن « البذرة » قد ألقيت فى التربة ، محاولة النمو بفعل ظروف « المحنة » التى نزلت بالإخوان ! . .

والذين يتتبعون حركة « تأثير فكر » الأستاذ المودودى ، خارج المناخ الهندى ، ودخوله إلى الساحة المصرية والعربية ، لا يجدون لهذا الفكر أثرا يذكر إلا بعد غياب قيادة الشيخ حسن البنا . . ففى ظل الافتقار إلى القيادة الفكرية التى تملأ الفراغ الناجم عن استشهاد المرشد العام ، خلت الساحة لفكر أبرز قادة الحركات والجماعات الإسلامية فى ذلك التاريخ : الأستاذ المودودى ! . . ومنذ ذلك التاريخ ذاعت ترجمة فكره للعربية ، ونشر عدد من رسائله فى القاهرة . .

***

وبعد قيام الثورة المصرية فى أول ذى القعدة سنة ١٣٧١ هـ ـ ٢٣ يوليو ـ تموز ـ سنة ١٩٥٢ م انفتح باب العلاقة بين [جماعة الإخوان المسلمين] وبين الثورة ليفضى إلى « المحنة الثانية » ، والأكبر ، والتى لم يسبق لها مثيل فى تاريخ الجماعة على الإطلاق . . لم تحسن قيادة الجماعة سياسة الأمور وتقدير الظروف التى كانت تحيط بمصر وبالثورة ، وافتقدت « الرؤية التاريخية » التى كانت لقيادة حسن البنا . . ولم تبرأ من سلبية « العجلة والتعجل » ، التى طالما حذر منها المرشد العام الأول . . . وكانت « للضباط الأحرار » ، الذين قادوا الثورة ، منطلقات فكرية ، ليست هى ، بالضبط ، منطلقات [الإخوان] ، ومن ثم كانت لهم توجهات ليست هى ، بالضبط ، توجهات [الإخوان] . . وكان الغرب و« المتغربون » من أحرص الناس على الصدام بين الثورة و[الإخوان] . . فبدأ الخلاف . . وتصاعد . . وحلت الجماعة فى ٩ جمادى الأولى سنة ١٣٧٣ هـ ـ ١٤ يناير ـ كانون ثانى ـ سنة ١٩٥٤ م . . فلما حدثت محاولة اغتيال قائد الثورة جمال عبد الناصر [١٣٣٦ ـ ١٣٩٠ هـ ١٩١٨ ـ ١٩٧٠ م] بالإسكندرية فى ٢٨ صفر سنة ١٣٧٤ هـ ـ ٢٦ أكتوبر ـ تشرين أول ـ سنة ١٩٥٤ م ، دخل الإخوان المسلمون فى محنة من السجن والاعتقال والتعذيب لم يسبق لها فى تاريخهم مثيل . .

ولقد بدأت « بذرة » . «فكر الأستاذ المودودى » عن « تكفير » المجتمع و« جاهليته » ترتوى من دماء « المحنة » ، وتنمو فى مناخها ـ . . واتسعت المساحة التى بدأت تعمر بفكر « الأزمة » المتوتر ، بدلا من « الفكر الطبيعى » ! . . فتخلق فى صفوف الجماعة ، من حول الأستاذ سيد قطب [١٣٢٤ ـ ١٣٨٦ هـ ١٩٠٦ ـ ١٩٦٦ م] ذلك التيار الجديد . . تيار الرفض والفصام والخصام الكامل مع الواقع ؟! . . ذلك التيار الذى انطلق من فكر المودودى ، بل وتصاعد به أكثر وأكثر ! . .

● لقد رأى المودودى فى « القومية السياسية الهندية » ، ذات الأغلبية الهندوكية : الخطر الذى سيقضى بـ « ديمقراطية الأغلبية الهندوكية » على ذاتية الإسلام والتميز الحضارى للمسلمين . . فرأى فى هذه القومية ، وفى ديمقراطيتها ، وفى سلطة جماهيرها عدوانا على « الحاكمية الإلهية » . . فهى ، إذن ـ فى نظره ـ « شرك » ، « يرتد » بالمجتمع إلى « الجاهلية » ؟! . .

● ورأى سيد قطب فى « القومية العربية » ، التى قاد جمال عبد الناصر مدها ، وفى « ديمقراطيتها الموجهة » ، وفى سلطة الجماهير التى استقطبها المشروع « القومى ـ الاجتماعى » الناصرى : الخطر الساحق للإسلاميين المقيدين بالأصفاد ! . . فحكم بعدوان هذا المشروع ، بكل مكوناته ، وجميع توجهاته على « الحاكمية الإلهية » ، وقطع « بكفره » و« بجاهليته » ! . .

ولما كانت « جماهير » الأمة و« عامتها » قد استقطبت للمشروع القومى الناصرى ، وأعطت ثقتها لقيادة جمال عبد الناصر . . فلقد خلعها فكر هذا التيار ـ تيار الرفض الإسلامى ـ عن « عرش الخلافة » والنيابة التى قررها الإسلام للإنسان والأمة ، عن الله سبحانه وتعالى ، لأنها ـ برأى هذا التيار ـ قد « أشركت » فى « الحاكمية » غير الله ، فلم تعد ـ لارتدادها « بالكفر » إلى « الجاهلية » ـ قائمة بحق الخلافة ، متمتعة بشرفها . . . وهنا كان تصاعد سيد قطب بفكر المودودى . . . فالثانى حكم « بالكفر » و« الجاهلية » على « المجتمع » ، ولم يحكم بهما ـ صراحة وفى قطع ـ على « الأمة » . . أما سيد قطب فلقد حكم « بالكفر » و« الجاهلية» على «الأمة » و« المجتمع » جميعا ؟! . .

وبدلا من « خلافة » : « الجماعة : الأمة » ، قدم سيد قطب ، كبديل ، « خلافة » : « الجماعة : التنظيم » ، التى انفردت وتنفرد ـ فى نظره ـ بالإسلام من دون الناس . والتى عليها أن تبدأ من الصفر ، كما صنع الرسول ﷺ ، و« جيل الصحابة الفريد » ! . .

إن «خلافة الأمة عن الله » ، لم تكن تمنع قيام « الجماعة ـ الطليعة ـ المنظمة » ، للأمر بالمعروف والنهى عن المنكر والدعوة إلى الخير [ولتكن منكم أمة يدعون إلى الخير ويأمرون بالمعروف وينهون عن المنكر ، وأولئك هم المفلحون] . . ولكن هذه « الجماعة ـ الطليعة ـ المنظمة » كانت جزءا من « الأمة المسلمة » ، أما والأمة ـ فى فكر هذا التيار الجديد ـ قد « كفرت » وارتدت إلى « جاهلية أظلم من الجاهلية التى عاصرها الإسلام الأول » . . فلقد انعدم الرباط الإيمانى الذى يصل هذه « الجماعة ـ الطليعة ـ المنظمة » بـ « الأمة » . . فغدا « التنظيم الجديد » ، وحده : الأمة المسلمة ، بالانفصال عن الجاهلية والاستعلاء على الكفار ، والسعى ـ من نقطة الصفر ـ إلى بناء « العقيدة » ، وتجسيدها « بالحركة » فى « الجماعة » ، التى عليها أن تقيم « المجتمع المسلم » . وبنفس النهج والخطوات التى تمت فى « الحقبة المكية » من حياة الإسلام الأول ودعوة الرسول ، عليه الصلاة والسلام ! . .

ذلك هو « عنوان » الدعوة التى دعا إليها تيار الرفض الإسلامى ، والفصام الكامل ، والخصام الحاد مع الواقع . .

وتلك هى ملابسات النشأة الأولى لهذا التيار فى المناخ المصرى والمحيط العربى . . داخلية كانت أو خارجية تلك الملابسات ●



السِّمَّان

مصطفى غنيم

السِّمان الراحلُ فى الليلاتِ
الذابلةِ الأغصانْ
يهرب من قدر الله إلى قدر الله
ويعبر بواباتِ الظلمة والنورِ
وغبش الأحزان
متوجِّسة فى عينيه الأحلامُ
يغالب ضعفَ جناحيه
وغضب الريح
وطول الرحلة فى أرض مجهولة
تتواثب عيناه إلى أفق الشمس
ودفء الأحلام المأمولة
أترى تمهله الريح وكف الإنسان
أم سيحاصره الجرح . . فيسقط مغترباً
كالأمنية المقتولة ؟

* * *

قدرُ السِّمَّان
أن يرحل مثلى . .
ثم يموت
على باب البستان . .

القاهرة تدعوك إلى


محمود حسن اسماعيل

إلى برنامج ألوان من الشعر الذى يذاع على موجة إذاعة البرنامج الثانى فى العاشرة والنصف يوم الثلاثاء ١٩٨٥/٥/٢٣ مختارات شعرية للشاعر الكبير محمود حسن اسماعيل من دواوينه . « قاب قوسين » « هكذا أغنى » « اغانى الكوخ » بمناسبة الذكرى الثامنة لرحيل محود حسن اسماعيل .

محمد ابراهيم أبو سنه

للاستماع إلى برنامج قصيدة وشاعر ، والقصيدة هى النونية الشهيرة للشاعر العربى أبى البقاء الرندى ـ يقدمها البرنامج الثانى مع دراسة مستفيضة تحليلية كتبها الدكتور عبد اللطيف عبد الحليم . والشاعر فى القصيدة يتحسر على حال المسلمين فى الأندلس منذ بدء سقوط مدنها الشهيرة مثل أشبيلية وغرناطة ، إنه يصور ذلك السقوط والدموع تترقرق فى عينيه على حال المسلمين فى الأندلس ، وما وصلوا إليه وكيف كان يساق الرجال والأطفال أذلاء إلى سوق النخاسة بعد أن كانوا رافعى الرءوس .

والقصيدة تستصرخ كل عربى لكى يتنبه إلى العبرة التاريخية من سقوط الأندلس . والدراسة تحلل القصيدة من الناحية التاريخية والفنية والمؤثرات الخاصة التى أثرت فى الشاعر .

يذاع البرنامج مساء السبت ١٩٨٥/٤/٢٧ فى تمام العاشرة .

عبد اللطيف زيدان

قصيدة لم يسبق نشرها للشاعر محمود حسن إسماعيل تحية له في ذكراه الثامنة

عَزْفَةُ حُب

شعر محمود حسن إسماعيل

لصديقي الكبير ، الأستاذ :
محمود محمد شاكر ، في لقائه
المفاجيء بأرض الكويت العربية ،
سنة ١٩٧٢ التي نزل في رحابها لأول
مرة في حياته



وتكلمتْ حبّاتُ رَمْلِ البِيدِ ، حيـ   ـنَ نَزَلْتَ ضَيْفاً في قُلوبِ رجالها
وسمعتُها ، وسمعتَ أنتَ حديثَها ،   ورأيتَ مِثْلِيَ ما يدورُ ببالها
كَذَبَ اللقاءُ ، فأنتَ نَبْضُ رياحِها ،   وإباءُ نَلْعَتِها ، وكِبْرُ جبالِها
وحديثُ مَنْ عَبَرُوا ، وشبابُهُمْ   بيدَيْكَ سِحْرُ يمينِها وشِمالِها
تَهَبُ الخلودُ ومَلٍ ، حتى زُرتَها   فرددْتَهُ نَشْوانَ فوقَ رِمالِها
تَتْلُو عليك قَصيدَها ، فتخالُه   هو عازفَ الأشعارِ في آصالِها
وتُجَدِّدُ الأسمارَ وخزةُ نارِها   تَشْوِي أباطيلَ المَدَى بنِصالِها
وتَهُبُّ في الظُّلُماتِ تَرْدَعُ لَيْلَها   حتى ولو اختَبَسَتْكَ في أغلالِها
تعنو العقولُ ، ووجهُ عقلِكَ أصْيَدٌ   كالشمسِ مَرْصُودٌ على أوصالِها
أفأنتَ ضيفُ أديمِها وهوائِها ؟   أم أنتَ عَزْفُ سُكونِها ومِلالِها
أم أنتَ رَجْفُ جراحِها في غمرةٍ   حَشَرَتْ بها النكباتُ كلَّ صِلالِها
أم أنتَ حَرْفُ الضادِ في لَهَواتِها   وعلى مرابضِها ، وفوقَ تِلالِها
أوغَلْتَ في أعماقِها وسَكَنْتَها   فَجْراً يَحُومُ دائماً بخيالِها
ووقفْتَ بالمرصادِ ، كُلُّ مُجَهِّلٍ   يلغو ـ تَرُدُّ له الصَّدَى بنِبالِها
الصِّلِّيانُ جَنَى ، وصَلَّى مؤمناً   بعصاكَ حينَ هَوَتْ على دَجّالِها
وأبو العلاءِ أضافَ لحنَ قصيدةٍ   عَرَفَتْكَ خُلْداً ثانياً بجلالِها
لولا حجابُ الغَيْبِ كنتَ رأيتَه   وسمعتَ وَقْعَ خُطاهُ في تَهْدالِها
بالله ، بالعَرَبِ الذين عشقتَهُمْ   لُغَةٌ يَشِعُّ النورُ من أسدالِها
ويظلُّ حادي العقلِ في رَبَواتِها   يُحْدَى بحادي الروحِ في أدغالِها
أنا صَبُّ نَغْمَتِها ، وعازفُ نايِها   ومُلَقِّطُ الأسرارِ تحتَ ظِلالِها
وأراكَ أنتَ بكلِّ لُجِّ موجِها   والهادرَ المَشْبُوبَ من شلّالِها
وأراكَ أنتَ عليمَها وكليمَها   والجازرَ الشُّبُهاتِ في استدلالِها
تحبو إليكَ المُوغَرُونَ بكيدِها   لتصدَّهُمْ صَدَّ الرَّحَى لِثِفالِها
والعاطشونَ الحائرونَ ، ترُدُّهُمْ   أغصانَ دَوْحَتِها ورَوْضَ جمالِها
والصابئونَ ، من الضبابِ تشدُّهم   وتَرُدُّ بعضَ الضَّيْمِ من أثقالِها
والمُدْلِجُونَ ، إذا ادْلَهَمَّتْ حَيْرةٌ   كنتَ ارْتعاشَ الضوءِ في أقفالِها
بالله ، بالإسلامِ ، باللغةِ التي   أوشَكَتْ تَسْجُدُ من ذُرَى أقوالِها
لا تُبْقِ وَهْماً في الطريقِ لسادرٍ   يُلْقَى به العثراتِ من جُهّالِها

الأخوان جريم والتراث القصصي الخيالي الشعبي الألماني

د. أحمد كامل عبد الرحيم



عندما يتردد اسم « الأخوان جريم » فإن عنوان كتابهما « القصص الخيالية للأطفال والأسرة » تطفو على سطح أفقنا الفكرى ، تلك المجموعة من القصص التى أدخلت السرور والبهجة على طفولة أجيال كثيرة ، كما استرعت بعضها لب وانتباه الكبار .

إننا لا نكرم الأخوين جريم على مجموعة قصصهما الخيالية فحسب ، بل إن الشعب الألمانى والعالم المثقف يدين لهما بالعرفان والشكر على إبرازهما للتراث التاريخى والأدبى الألمانى على مر آلاف السنين . لقد اكتشفا المقومات الروحية للغة الشعب الألمانى ، وساهما وطوّرا ــ بشكل حاسم ــ علم تاريخ اللغة الجرمانية أو الألمانية ، وأصبح الأخوان يعقوب جريم (١٧٨٥ - ١٨٦٣) ، وفيلهيلم جريم (١٧٨٦ - ١٨٥٩) بأعمالهما فى مجال اللغة والأدب عمالقة على مستوى فكرى رفيع ، وإن فترة حياتهما تعتبر تراثاً راسخاً ليس فى كيان الأمة الألمانية وحدها ، بل فى وجدان الشعوب المتحضرة أيضاً .

لقد عاش الأخوان جريم فى فترة من تاريخ الشعب الألمانى الذى استحوذ على اسم شرفى له حيث وصف بأنه «شعب الأدباء والمفكرين» ففى هذه الفترة عاشت الفلاسفة كانت ، وفيشته ، وشلاير ماخر ، وشيللينج ، وهيجل ، وفويرباخ ، كما حدد كل من هيردر وجوته وشيللر الملامح الأدبية لعصرهم ، وقبل نهاية القرن الثامن عشر انبعث اتجاه فكرى ــ بإيعاز من يوستوس موزر ، ويوهان جوتفر هيردر ــ كان يهدف إلى الاهتمام الجاد بالماضى الألمانى ، ولا شك ، فإن فضل هيردر على هذا الاتجاه يرجع إلى إيمانه بأنه لإحياء الأدب القومى الألمانى ــ بحيث يكون صادقاً وقومياً ــ فإنه لابد أن ينهض على أساس الأدب الشعبى ، إن أفكار هيردر هذه لم تنتقل إلى الأعمال اللغوية والفلسفية والتاريخية فحسب ، بل إنه نفسه أعطى مثلا حماسيا بأن جمع الأدب الشعبى وأحياه ، وتجلىّ ذلك فى مجموعة الأغانى الشعبية التى صدرت له فى عام ١٧٨٨ بعنوان : « أصوات الشعوب فى أغانى » .

ولقد أثرت أفكار هيردر فيمن جاءوا من بعده ، فأصبح هو بمثابة الباعث والمحرك الكبير للجيل الذى خلفه ، يعطى له النبضات الجوهرية ، فجاءت حركة الرومانتيك ليكون لهذا الجيل ملامحه الأدبية الإيجابية التى عملت على إحياء التراث الشعبى والأدب القديم ، فكان ذلك دافعاً للنهوض بالوعى القومى فى ألمانيا .

وخلال الفترة ما بين ١٨٠٥ ، ١٨٠٨ تجمع حول رائدى المدرسة الألمانية القديمة كليمنس برينتانو وأخيم فون أرنيم حشد يؤمن بنفس الاتجاهات الفكرية لهذين الرائدين نذكر منه على سبيل المثال يوسف جوريس وفريد ريش هولدرلين ولودفيج أولاند ، والأخوين جريم ، وكان من أهم إنتاج هذه المدرسة الفكرية عملان هما : « الصبى والبوق السحرى » ، لكل من أرنيم وبرينتانو ، وكتاب جوريس عن الكتب الشعبية الألمانية .

وكان كتاب «البوق السحرى» بمثابة شرارة البدء فى إحياء الأغنية الشعبية الألمانية ، فلقد حدث أن التقى الأخوان جريم مع كليمنس برينتانو الذى حاول إدخال الأخوين جريم فى مجال الجذب المغناطيسى لمدرسة إحياء التراث الشعبى الألمانى القديم ، فنرى كلا من يعقوب جريم وفيلهيلم جريم يزداد حبهما واهتمامهما أكثر وأكثر بالأدب الألمانى القديم ، ونجد يعقوب يعبر عن أمنيته فى أن يجد الوقت كى يمارس «دراسته المحببة» للتراث الأدبى القديم ، ويوحى إلى نفسه بأنه سيشعر بالتعاسة لو لم يتيسر له الوقت لمثل هذه الدراسة . ولقد شاءت الظروف أن يعمل يعقوب على مضض فى المكتبة الخصوصية للملك جيروم الشقيق الأصغر لنابليون بونابارت خلال فترة احتلاله للأرض الألمانية ، غير أنه استطاع أن يخصص الجزء الأكبر من وقت عمله اليومى لدراسة الأدب والشعر الألمانى القديم وفى الوقت نفسه لم يكن فيلهيلم أقل حماسة من شقيقه فى الاهتمام بالدراسات الألمانية القديمة ، ففى زيارة قصيرة له ، لمدينة برلين ، تعرف هناك على أخيم فون أرنيم شخصياً ، وفى رحلة العودة إلى كاسيل ، التقى لأول مرة مع جوته وحكى له عن مشروعاته هو وشقيقه يعقوب بالنسبة للتراث الأدبى الألمانى القديم ، فأبدى جوته اهتمامه البالغ وقدم لهما المخطوطات اللازمة ، وفى وقت قصير انبهر كل من برينتانو وجوته بمحصول التراث الألمانى القديم الذى توصل إليه الأخوان جريم . وأن ما جمعه كل منهما من أدب شعبى وفنى هو الآن حسب وصيتها ملك للشعب الألمانى .

وهكذا نجد الأخوين جريم ينشران باكورات أعمالهما ، ففى عام ١٨١١ ظهر كتاب يعقوب بعنوان «عن الإنشاد الملحمى الألمانى القديم» وفى ذات العام ، أصدر فيلهيلم كتابا بعنوان «قصص خيالية وأساطير شعرية وملاحم بطولية من التراث الدنمركى القديم» كما قاما سويا عام ١٨١٢ بإصدار عملين من التراث اللغوى الألمانى القديم هما : «صلوات فيسوبرون» و«ملحمة هيلد يبراند» وهى الملحمة البطولية الجرمانية الوحيدة التى عثر عليها على الأرض الألمانية . أما أجمل ثمار لتعاونهما فكان كتاب «قصص خيالية للأطفال والأسرة» حيث نشرت المجموعة الأولى منها فى عام ١٨١٢ فى طبعة من تسعمائة نسخة .

إن الدفعة الحاسمة لجمع مثل هذه القصص الخيالية كانت من جانب برينتانو وأرنيم حيث إن مجموعتهما بعنوان «الصبى والبوق السحرى» قد أعطت المثل الحى للعمل على الحفاظ على التراث الأدبى الشعبى القديم وتقديمه إلى الشعب من جديد .

وتشير المعلومات إلى أن كلا من يعقوب وفيلهيلم جريم قاما منذ عام ١٨٠٧ بجمع القصص الخيالية كى يتمكنا بذلك من إنقاذ جزء آخر من الأدب الشعبى وكان اعتمادهما قبل كل شىء على الجمع السماعى وقلما كانا يعتمدان على قصص مطبوعه ، وبكل حماس أخذا يستفسران فى دائرة معارفهما عن أناس ذوى ثقة بغض النظر عن مستواهم الطبقى أو أعمارهم أو نوعيتهم ذكوراً كانوا أم إناثا ، ممن اعتادوا على قص القصص الخيالية ، وخلال جهودهم المضنية فى جمع هذا التراث القصصى الخيالى كان الحظ يحالفهما حيث التقيا مع نساء ريفيات من كبار السن ، وعلى سبيل المثال قامت سيدة تدعى مارى ميوللر وشهرتها «مريم العجوزة» بتزويدهما بالعديد من القصص الخيالية للجزء الأول بلغت ربع عدد مجمل القصص وهو ٨٦ قصة ، أما الجزء الثانى فلقد اعتمدا فى جمع قصصه على سيدة أخرى تدعى «دوروتيا فيهمان» حيث قامت بتزويدهما



بواحد وعشرين من أجمل قصص الأطفال والأسرة ، هذا بالإضافة إلى سيدات أخريات ساهمن أيضا فى إخراج هذين الجزءين .

ولقد كانت الفلاحة القروية «دوروتيا فيهمان» تسكن فى قرية نيدرسفيرين بالقرب من مدينة كاسيل الألمانية الغربية ، وكانت ذات شهرة فى فن القص ولديها مجموعة من أجمل القصص الشعبية ، ولشدة إعجابها بها ، واعتراف فيلهيلم جريم بجميلها تحدث عنها قائلا : « كانت السيدة فيهمان قوية البنية ولا يزيد عمرها على الخمسين عاماً بكثير ، وكانت ملامح وجهها تجمع ما بين الصرامة والذكاء والإثارة ، كما أن لها نظرات ثاقبة وحادة تخرج من عينها الواسعتين ، لقد كانت تختزن الأساطير القديمة كلها فى ذاكرتها . . . ولذلك كانت تحكى فى إمعان وثقة وفى حيوية بالغة ، حيث تبدى إعجابها البالغ بما تحكيه ، وكانت تحكى أولا فى سلاسة وإنسيابية تامة ، ثم بعد ذلك ، عندما يريد المرء منها أن تعيد ما تقوله مرة أخرى ببطء ، فإنها كانت تحكى ببطء وتؤدة لدرجة إن كان المرء يستطيع مع شىء من التمرين ، ملاحقتها فى كتابة ما تقوله . »

لم تكن مقابلاتها بالريفيات أمراً سهلا ، فلقد كان الأخوان جريم يتحايلان بكل الطرق الممكنة على حث هؤلاء الريفيات على قص ما يختزن من تراث قصصى قيم ، وها نحن نجد فيلهيلم يكتب إلى صديقه برينتتانو خطابا بتاريخ ٢٥ أكتوبر عام ١٨١٠ يشرح فيه مدى الصعوبات وأساليب التحايل لجعل سيدة عجوز من مدينة ماربورج تحكى لهما عما تختزنه خوالجها من روائع القصص الخيالية ، ولقد بذل الأخوان جريم كل ما فى وسعهما إيماناً منهما بأن هذه القصص الخيالية هامة ، وتخفى بين طياتها كنزاً ضخماً من التراث القديم بالغ الأهمية يستحق البحث والتنقيب عنه ، فكتب يعقوب يقول : «كم كنت أتمنى ألا أبذل هذا الجهد لو لم أكن أعلم عن يقين من أن هذه القصص الخيالية هامة للأدب والميثولوجيا والتاريخ . » ولقد بلغ اهتمام يعقوب جريم بالقصص الخيالية إلى حد أنه فى عام ١٨١٥ قام فى فيينا بتأسيس جمعية تهتم بجمع القصص الخيالية الشعبية وأرسل إلى جميع البلدان الألمانية خطابات دورية يناشد فيها جمع المزيد من مادة القص الشعبى الخيالى ، فى حين كانت مسئولية فيلهيلم هى الإشراف على إصدار الطبعات إلى جانب معالجته لمضمون القصص وصياغة الخلفيات وتشخيص الأبطال وإعداد الحوار وصقل أو تغيير ملامح معينة فى كل قصة ، وجعلها تتناسب مع أسلوب تخاطب وتفكير الأطفال ، كما كانت هناك بعض القصص التى تم جمعها يشوبها بعض الثغرات ، ولكن حب الأخوين جريم للأدب الشعبى ، بالإضافة إلى إلمامهما التام بكل معارف اللغة الألمانية ساعدهما على إعادة الإبداع اللغوى لهذه القصص ومن أشهر القصص ، التى تم جمعها نذكر على سبيل المثال : «آشنبوتيل» (وهى ما نعرفها تحت اسم سندريلا) ، «الذئب والعنزات السبع الصغار» ، «الموسيقيون الأربعة من مدينة بريمن» ، « هينز وجريتل » ، « ذات الرداء الأحمر » و « فتاة الثلج » .

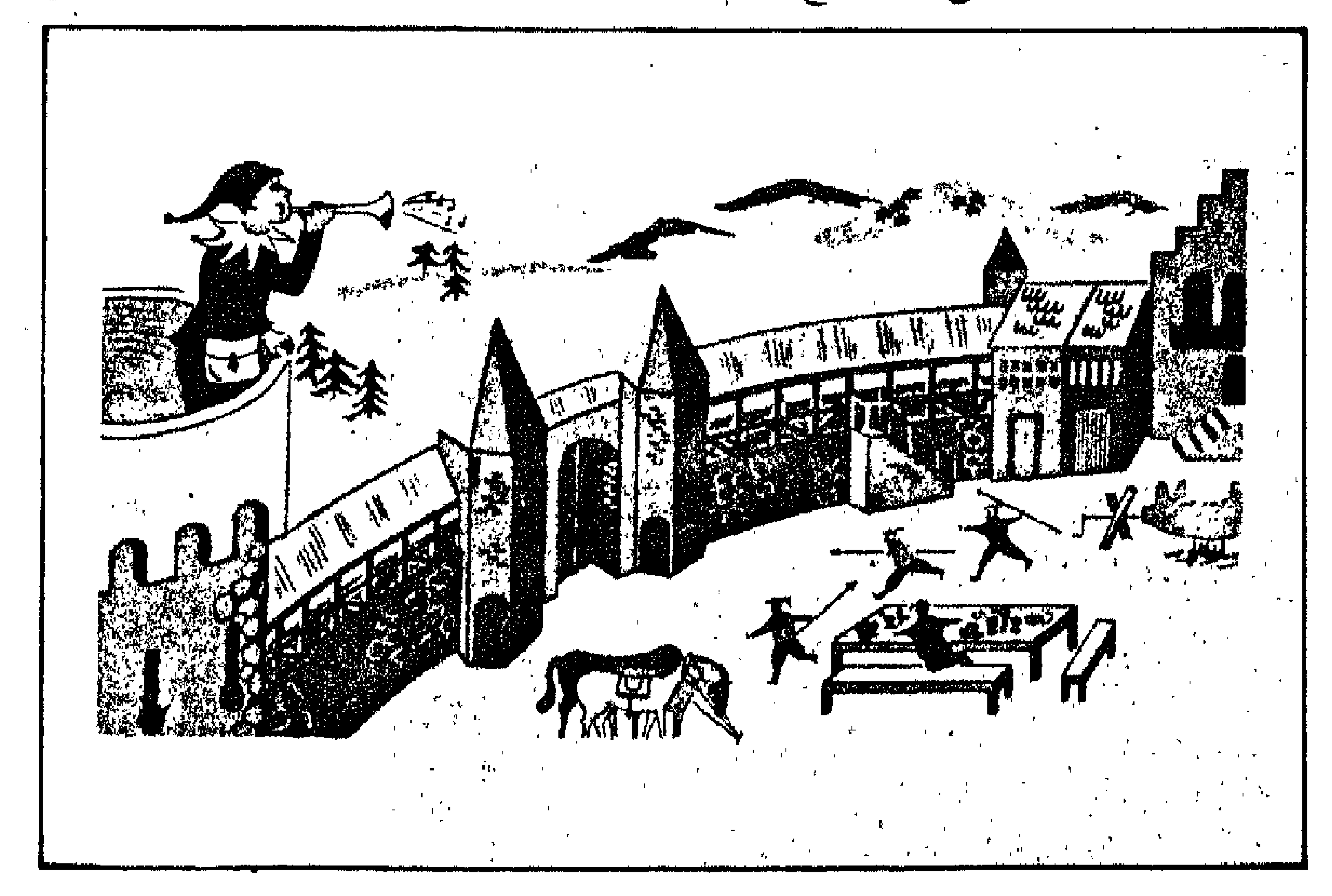
ومن أحب القصص الخيالية المحببة إلى النفس بنوع الخصوص هى تلك القصص الخيالية التى يدور الحديث فيها على ألسنة الحيوانات ، ففى هذه القصص يتم التعبير بطريقة رمزية عن أفراح وأتراح وأمانى الشعب ، تعرض هذه القصص القوى الشريرة وهى تغير على القوى الوديعة الهادئة المسالمة ولكن فى النهاية يتغلب الخير على الشر والضعيف على القوى والمظلوم على الظالم ، حتى لو استلزم الأمر فى القصة إلى تدخل قوى سحرية خفية تمحو الظلم وتنشر العدل وتحقق السلام .

ولا يقتصر فائدة القصص الشعبية على معالجة موضوعات الخير والشر ، والظلم والعدل ، والسلام فحسب ، بل إنها أيضا فى الوقت نفسه عرض للصور الجمالية والألفاظ البلاغية فى اللغة ، حيث يتسم أسلوب القصة الخيالية بالوضوح والبلاغة حيث التعبيرات المجازية والتركيبات اللغوية ذات الأسلوب الجمالى الرفيع ، فتسهم هذه القصص ـ بذلك ـ فى الإثراء الفكرى ، واللغوى ، والأدبى .

وهناك من القصص الخيالية ما يلقى الأهتمام أيضا مثل : القصص الخيالية الشعبية ، وهى ما تسمى بالقصص الخيالية الفنية (أو الأدبية) حيث إن كاتبها معروف على العكس من القصص الشعبية فإن مؤلفها مجهول على الرغم من أنها تعيش فى فكر الناس منذ القدم ، يستمتع بها الكبار والصغار وتظل على مر العصور تراثاً لا يبدده الزمن ولا يسروح طى النسيان . . . ومن رواد كتاب القصص الخيالية الأدبية نذكر فيلهيلم هاوف (١٨٠٢ ـ١٨٢٧) على الأرض الألمانية ، وكذا هانس كريستيان آندرسن الدنمركى .

لم يقتصر فضل وشهرة الأخوين جريم على جهودهما فى مجال جمع القصص الخيالية الشعبية ، بل اهتما أيضا بتراث الأساطير الألمانية القديمة ، فكان لهما مجلدان بعنوان : «أساطير ألمانية» هذا إلى جانب كتب أخرى كثيرة صدرت لهما وليست مجالا للبحث هنا ، نكتفى بذكر عملين هامين هما : قواعد اللغة الألمانية ، والعمل اللغوى الضخم « القاموس الألمانى » الأجزاء (من ١ إلى ٤) حيث تم استكماله فيما بعد عام ١٩٦١ ، حين تضافرت جهود كل من أكاديميتى العلوم فى برلين وجوتنجن حتى بلغ ٤٢ جزءاً .

لقد عاش الأخوان جريم فى مدن إقليم هيسن بألمانيا الغربية وهى هانا ، وشتاينآو ، ماربورج وكاسيل . حيث احتفلت فى شهر يناير من هذا العام بذكرى مرور مائتى عام على ميلاد الأخوين يعقوب وفيلهيلم جريم اللذين ذاع صيتهما ليس فى الدول المتحدثة بالألمانية فحسب ، بل فى العالم أجمع ●



قصة قصيرة

منى... الحبيبة

وجيه عبد الهادى



هى زهرة ، بالعطر فواحة ، وكضوء الشمس واضحة والكل يهواها ، فما أطيب قلبها المحب ، وما أحلى جدائل شعرها الفاحم .

هو يريدها . وأنا أريدها . لكن شتان بين ما أريد وما يريد ، فالأرض واحدة ، والنخل صنوان ، وطعم التمر متباين . . قالت أمى ورأسها معصوبة بعصبة سوداء .

ــ الصبر يا ولدى . . !

لكن مقلتىَّ تتحركان بلا نظام . وضربات قلبى تزيد عندما أطالع طرفها الحديدى اللامع .

قلت ضجراً . .

ــ عندما أوقع السقم بأبى . تذكر أنه منذ وعت قدماه طريق الحقل وهو يحلم بيوم واحد للراحة . . !

وقالت أمى ، التى رافقت أبى كل أيام وجوده تقريباً .

ــ سرقت منا أيام الصبا . وأيام الشباب ومتنا قبل أن نشيخ .

قلت

ــ سكن قلب أبى ومازالت أمنيته بالراحة وكل أمانيه الأخرى حبيسة جيب العم أيوب .

قالت أمى التى تجاهد فى تحريك لسانها الجاف والتى بدا نبض قلبها من فوق هدمتها يُعَد .

ــ كان لابد أن تتعلم يا ولدى . . ! وأردفت ، وهى بين النوم واليقظة :

ــ الصبر يا ولدى . . !

لكن عينى كانتا قد حددتا مكان التنك والمؤخرة عندما قلت وقلبى ينقبض ويرتخى . ينقبض ويرتخى . . !

هوائى . هواؤه . . وسمائى . وسماؤه . . والدار . فى الدار . . وأرض أبى بجوار أرض أبيه وأبداً نرى منى سويا . لكننى أريدها كالنجم عالية ، كالنهر فياضة ، كالزهر فواحة ، وهو يريدها ثمراً شهياً يؤكل أو يباع . كيف ؟ كيف أتركها له ؟

عرق أبى يروى شقوق أرضنا العطشى . أبوه أجَّر أرضه وذهب يقتات فضلات الباشا ويحمل بندقيته .



أحب الليل . القمر . . السهر . . الكتاب . . الكواعب . . واللقيا الغنيُّ الناعس يشبه الفقير النائم .

هو يحب الليل . يتسلل كجرذ خائف إلى حيث التوتة القابعة بجوار شباك سمارة ذات الحلمات النافرة .

في الصباح أحكي أحلامي بصوت عال . هو ينطق كالفحيح بما سرقت أذناه من شباك سمارة . يفح ويتلذذ . . يفح ويتلذذ .

أحب الطواقي القطنية . لكني غالباً ما أترك شعري سافراً . . هو يلبس طاقية أبدا . أمشي رافع الرأس . يخفض هو الرأس لكن سهام نظراته مسممة . . أمقت السلام على الباشا هو يقبل يده .

يخلو الطريق إلا منا ، يتذلل ليرى ما بداخل كراساتي . في الفصل أشعر بالسعادة عندما يتلعثم فينظر له المدرس باحتقار .

لكن لأن هوائي . هواءه . . وسمائي . سماءه . . يلازمني حتى النهاية ، بل إنني ظللت أراجع الدواوين طويلاً بينما جلس هو خلف المكتب يكتب خطاب شكر للباشا . وآه من شكل الثعابين !. يدرك جيداً مقدار حبي لها . لكنه برأسه الخفيض وسهام نظراته المسمومة يحاصرها . يحاصرها وزاد من تقبيل يد الباشا . وها هو يدب في كل درب هي فيه كنت مطمئناً فهي تمقته لكن دبيب الشك في قلبي يزيد ، بزيادة قبلات فمه ليد الباشا ، فالباشا عندنا كفة غليظة باطشة يخشى ومن حوله الخفراء . وييسر ممن يقبلون يده . يقال إنه يذهب خصيصاً للقرى المجاورة ليقبل أيادي الباشوات هناك . وإنه لم يعد يعرف جسر أرض أبيه . بل إنه يفكر جيداً في بيعها وأبداً لن تطأ قدمٌ ، غريبةٌ بجوار أرضي التي ترك أبي في كل ذرة منها رائحة عرقه . أبداً لن يقربها غريب . وأبي مازال يزورني في الليل بجسده النحيل وأمانيه الحبيسة ويقول لي :

ــ الحبيبه يا ولدي . . لا تتركها له .

بدأ صوت أمي يخرج من خلال نبض قلبها المحسوس فوق جسدها الممدد قائلةً أنا مثلك يا ولدي ، أريدها لك . لكنهم ذو شوارب مبرومة وعلى أكتافهم البنادق ويقبلون يد الباشا .

قلت أنا أريدها . . وهو يريدها ولكن النخل صنوان . . وأهل قريتي عندما يرونها معي . يسري في نفوسهم السرور .

جاهدت أمي لتسمعني صوتها المتهدج قائلةً .

ــ لكنهم ذو شوارب مبرومة . . قلت وقلبي يزداد انتفاضاً . . !

ــ لا فائدة لشوارب مبرومة عندما يكون ما بداخل الصدور لجرذ . جاهدت أمي لتفتح عينيها السقيمتين ، وبدا منها الرجاء واضحاً :

ــ أخاف عليك يا ولدي . . قلت وقد بدأت مقلتاي في الثبات :

ــ وهل بعد موت القلب خوف . . ؟

ونظرت فوجدته بينهم مطأطأ الرأس ، يفح ويبتسم . . يفح ويبتسم وهم يحاولون حصارها وضحكات الباشا تجلجل . . احتوى الرعب وجه مني . شوارب الفئران تتجمع . لكنها تجاهد . . ومازالت تنظر نحوي بأمل . أنا أريدها كالنجم عالية . هو يريدها متاعاً . . رأسي تدور . . نظراتي حائرة . . الصبر يا ولدي . الشوارب . . أهل قريتي . . يد الباشا . . الفئران . . الحصار . تجاهد . تجاهد . . أبي قال الحبيبة . . البندقية . . صحت من أعماقي . . وبدأت أخطو●

حسن شرارة .. وأوركسترا القاهرة السيمفوني

زين نصار

قدم حسن شرارة بمصاحبة أوركسترا القاهرة السيمفوني بقيادة طه ناجي ، كونشيرتو الكمان والأوركسترا في مقام مي الصغير عمل رقم (٦٤) لمؤلف الموسيقى الألماني فيليكس مندلسون (١٨٠٩ - ١٨٤٧) ، وذلك مساء الجمعة أول مارس . . . وبرغم برودة الجو الشديدة ، فإن جمهور الحاضرين قد شغل أغلب مقاعد صالة المسرح وعدداً كبيراً من البناوير وهذا في حد ذاته له دلالاته على مدى إقبال محبي الموسيقى العالمية على حضور هذه الحفلات .

وكونشيرتو الكمان لمندلسون يتطلب براعة وتمكنا من العازف المنفرد ، فمندلسون مؤلف رومانتيكي . . . وذلك العصر قد تميز بإبراز دور العازف المنفرد عن ذي قبل ، نظراً للاهتمام الكبير الذي لقيه الفنان في العصر الرومانتيكي ، بعد أن تحرر من الخدمة في القصور . وفي هذا العمل حذف المؤلف المقدمة التي كانت تقدم لمؤلفات الكونشيرتو كما ربط حركاته الثلاث معا بدون توقف .

وقد قدم هذا الكونشيرتو لأول مرة ، في الثالث عشر من مارس عام ١٨٤٥ ، وكان العازف المنفرد فرديناند دافيد



والكونشيرتو جاء في ثلاث حركات متصلة دون توقف على النحو التالي :

الحركة الأولى : سريعة وفياضة ، وهي مكتوبة في صيغة «الصوناتا» ، التي تحوي أقسام (العرض ــ التفاعل ــ إعادة العرض) . ويعزف اللحن الأول آلة الكمان المنفردة ، يصاحبها آلات الكلارينيت والفلوت ، بينما يعزف اللحن الثاني الأوركسترا مع العازف المنفرد . وبعد انتهاء الحركة تعزف الحركة الثانية مباشرة .

الحركة الثانية : بطيئة ، ومكتوبة في صيغة ثلاثية ، أي تعتمد في بنائها الموسيقي على تقديم لحنين متتاليين ثم يعاد الأول منهما . فبعد مقدمة من الأوركسترا يقدم العازف المنفرد اللحن الأول ثم يقدم الأوركسترا اللحن الثاني ، ثم يعيد العازف المنفرد اللحن الأول مرة أخرى ، مع بعض التغيير في المصاحبة . ويلي ذلك الحركة الثالثة مباشرة .

الحركة الثالثة : سريعة جداً وبحيوية ، وهي مكتوبة في صيغة «الروندو» ، وتستهل بقسم تمهيدي متوسط السرعة للربط بين الحركتين الثانية والثالثة . ويؤدي اللحن الأول عازف الكمان المنفرد ، ثم يقوم الأوركسترا بعزف اللحن الثاني ، أما اللحن الثالث فيؤديه العازف المنفرد ، ثم يسمع معه اللحن الأول في نسيج كونترابونطي ، وأخيرا يختتم الكونشيرتو بكودا .

وقد كان الفنان حسن شرارة بارعا في عزفه للكونشيرتو ، واثقا من نفسه ، راسخ القدم ، متمتعا بتكنيك قوي مكنه من السيطرة على الكونشيرتو ، وفي ذات الوقت عزف بإحساس مرهف وعاطفية بالغة تتناسب مع ما يتطلبه أداء موسيقى العصر الرومانتيكي . وإجمالا ، فإن شرارة كان موفقا إلى أبعد حد . ومع نهاية آخر نغمات الكونشيرتو دوت جنبات المسرح بتصفيق حاد لفنان شاب يستحق ــ عن جدارة ــ كل التحية والتقدير ●

ندوة النظام الإجتماعي العربي المعاصر تؤكد:

غياب مصر عن الساحة العربية أدى إلى مزيد من التشرذم والتجزئة

تحقيق : سلوى المرصفى

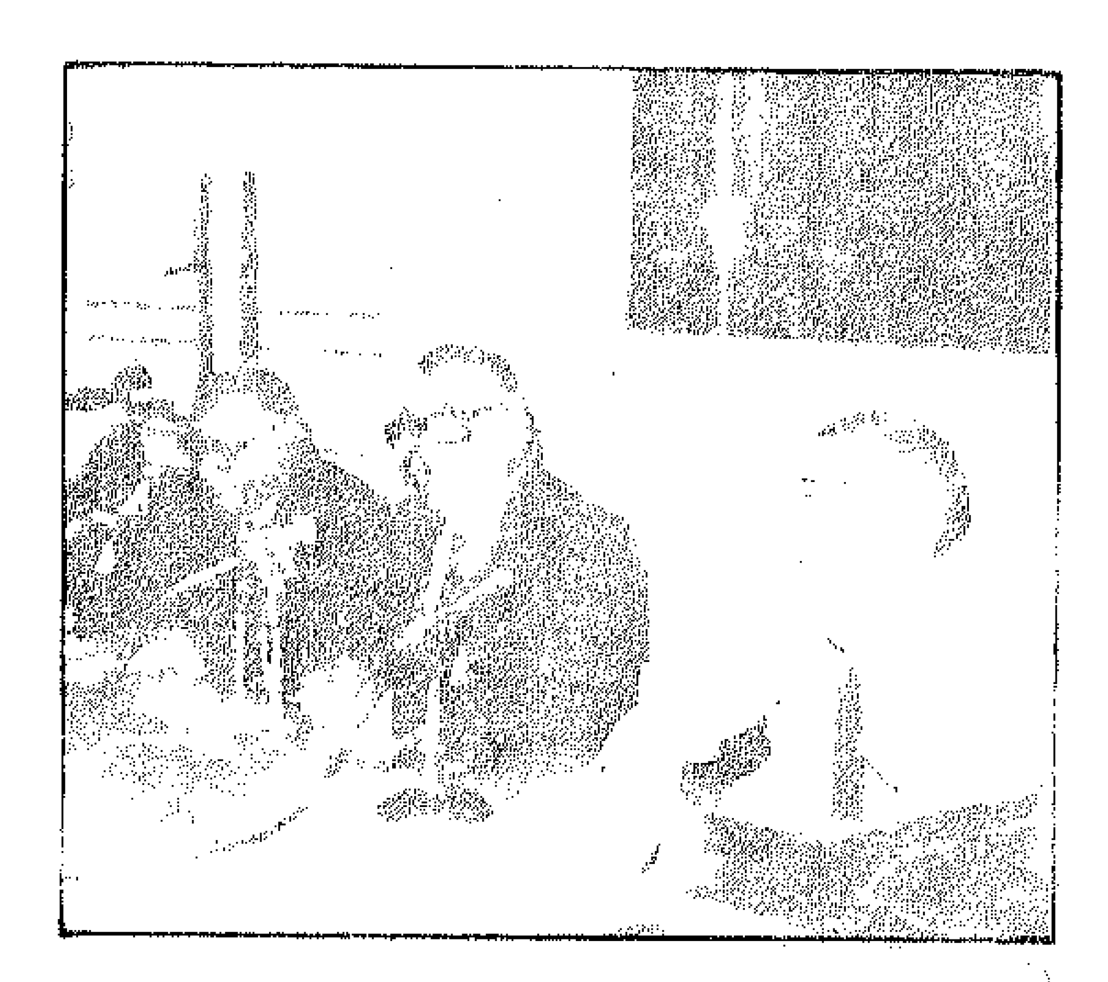


مرت فى صمت واحدة من أهم الندوات العلمية التى شهدتها القاهرة هذا العام ، وهى ندوة النظام الاجتماعى العربى المعاصر التى نظمها مركز بحوث الشرق الأوسط بجامعة عين شمس . وربما كانت القضية الرئيسية التى دار حولها الاثنا عشر بحثا فى الندوة هى الموضوع المؤرق لمفكرى العالم العربى فى السنوات الأخيرة ، حيث حللت الوضع الراهن العربى المتفكك والتشرذم والتجزئة كنتيجة طبيعية لغياب مصر عن الساحة العربية . وقد اتسمت أبحاث الندوة بالجرأة على طرح السؤال وبالعلمية فى التناول رغم حرارة القضية موضوع النقاش .

أجمع الأساتذة المشاركون فى الندوة على أن الأحوال العربية وصلت إلى أسوأ ما يمكن أن تصل إليه نتيجة للقطيعة السياسية لمصر ، ولغياب حد أدنى من التفاهم العربى المشترك . وبعد ثمان سنوات من القطيعة السياسية العربية لمصر يستحيل على المرء مطالعة الخريطة السياسية لوطننا العربى ، تلك التى تناثرت أشلاء : فقد أعطيت الفرصة واسعة لتصعيد القتال بين اللبنانيين ، وأعطيت الفرصة للتوسع الإسرائيلى فى لبنان ، ويجرى الآن انسحاب إسرائيلى لا يعرف أحد متى بدأ ومتى يتم .

والحرب بين العراق وإيران وصلت إلى نهش اللحم بالأسنان والأظافر بين الطرفين ، وسوريا متورطة فى عدد من التناقضات ، فهى متورطة فى لبنان ومتأزمة مع العراق وتصر على أن تكون فى طريق اتخاذ القرار داخل الفصائل الفلسطينية ، ودول الشمال الأفريقى تتأرجح بين المصالح القطرية ومزايا الوحدة الإقليمية ، ومجلس التعاون الخليجى يعيش حالة من فرط الطموح فى تشكيل قوة ذاتية بينما يعانى من ضمور إمكانية تحقيقها لنقص الأيدى العاملة والعقول المنتجة ، ومصر والسودان تكافحان من أجل نهضة تكاملية بدون رءوس أموال كافية ومطلوبة بإلحاح ، وعلى الصعيد السياسى تحاول مصر والأردن ودول عربية أخرى إنقاذ المنطقة من محنتها ، فى الوقت الذى تسوى فيه الدول الكبرى حساباتها على أرض المنطقة العربية مما عمق التفكك العربى وفتح الباب لألوان من التسلط الأجنبى .

ساهم فى ندوة « آفاق الثمانينيات » أ . د أحمد زكى البنهاوى نائب رئيس جامعة عين شمس وأ . د عبد العزيز نوار مدير مركز بحوث الشرق الأوسط وأ . د محمود عودة مقرر الندوة ولفيف من الباحثين والمشتغلين بالمؤسسات العلمية وأساتذة الجامعات ، كما اشتركت الاجهزة العلمية بالقوات المسلحة ومركز الدراسات السياسية والاستراتيجية بالأهرام والجامعة الأمريكية والمركز القومى للبحوث الاجتماعية والجنائية ومعهد التخطيط القومى وأقسام الاجتماع بالجامعات المصرية .



وكان مركز بحوث الشرق الأوسط بجامعة عين شمس قد عقد ندوة منذ ثمان سنوات ، أى بعد مرور أربع سنوات على حرب أكتوبر ، وحاول العلماء الذين شاركوا فى تلك الندوة أن يقدموا إلينا صورة واقعية عن النتائج المباشرة وشبه المباشرة لتلك الحرب ، وعن واقع العالم العربى حينذاك ، وعما يجب أن تكون عليه مسيرة البلاد العربية المستقبلية ، وهذه المحاولة نفسها — تقريبا — تحدث الآن فى هذه الندوة عن النظام الاجتماعى العربى المعاصر . وكانت أهم الأبحاث التى قدمت فى هذه الندوة :

● حاجة التنمية العربية للعمالة المصرية

● الدكتور على محمود أبو ليلة بآداب عين شمس قدم بحثا بعنوان (دور العمالة المصرية فى التنمية العربية) تحدث فيه عن هجرة العمالة المصرية وارتباط الهجرة بمقولة النفط ، مع محورية وأهمية النفط . كما أبرز اتجاه الدول البترولية واحتياجاتها للعمالة المصرية عن طريق التعاقدات ، ومدى الإسهام الفعال الذى قدمته العمالة المصرية فى دفع عجلة التنمية العربية . ودور هذه العمالة فى جلب عوائد نقدية وعملات حرة تساهم فى النهضة الحديثة التى تشهدها مصر ، كما أوضح الجوانب السلبية لهذه العوامل وأثرها على التنمية فى البلاد وضرورة وضع اعتبارات تنظم هذه الهجرة . وبالرغم من أن هذه الظاهرة تشكل نمطا جديداً للهجرة بالنسبة للفكر الاجتماعى من حيث كونها تختلف عن الهجرة الداخلية لأنها خارجية تعبر الحدود الفاصلة بين مجتمعين . وهى — تختلف عن الهجرة الخارجية الدائمة أيضا — من حيث كونها مؤقتة بعدد السنوات فالمشاركون فيها لديهم روابط قوية بمجتمعهم تجعل تركهم وطنهم بشكل دائم مسألة صعبة بالنسبة لهم .

كما أننا نجد أن التوجه الأساسى للمهاجرين هو توجه إلى البلاد العربية دون بقية بلاد العالم . ويرجع هذا إلى توافر فرص العمل ثم إلى تجانس هذه البلاد من حيث السياق الاجتماعى والثقافى مع المجتمع المصرى مما يقلل الشعور بالغربة لدى المهاجرين ، بالإضافة إلى أن هذه الظاهرة لم تتكرر سوى فى شكل هجرة العمال الإيطاليين للعمل بفرنسا — وإن كانت مخططة وبأعداد صغيرة . وهجرة الفلاح البولندى إلى أمريكا والبلاد الأوروبية أيضا ، وهى التى تمت عليها الدراسة السوسيولوجية الشهيرة التى أجراها كل من وليم توماس وزنا ينتشكى .

(عجز المجتمعات العربية عن قيادة تنمية فعالة)

وإذا انتقلنا بنظرة شاملة إلى الخريطة العربية ككل نجد أنها تمتلك معظم العناصر التى تثير تأسيس تنمية فعالة وقادرة فلديها الطاقة البشرية المدربة ورءوس الأموال والمواد الخام وسوق قادرة على استيعاب إمكانياتها الإنتاجية . غير أن النظرة إلى الواقع العربى تكشف عجز المجتمعات العربية عن قيادة تنمية فعالة وذلك لعدة أسباب :

● مكانة مصر فى العالم العربى : هناك صلة بين توزيع العمالة المصرية على الخريطة العربية ومكانة مصر فى العالم العربى ، ثم علاقة التحديث والتنمية المصرية بالتحديث والتنمية العربية وطبيعة العلاقات بين مصر والمجتمعات العربية حيث استنتجنا أن العمالة المصرية هى الوحدة القادرة على الانتشار بعيداً عن مصر .

● مركز العمالة المصرية لتأسيس تنمية عربية : فحصول البلاد العربية على العمالة المصرية ، وهى العنصر التنموى الغالب الذى تمتلكه مصر دون إعطائها — مقابل ذلك — تلك العناصر التى تفتقدها لتأسيس تنميتها الخاصة ، رءوس الأموال مثلا : يعنى ذلك تنمية بعض المجتمعات العربية التى قد لا تكون مؤهلة لتأسيس تنمية فعالة على حساب التنمية المصرية .

● دور العمالة المصرية بين التنمية المصرية والعربية : دراسة حالة أساتذة الجامعة . إن خسارة التنمية التعليمية فى مصر تقتصر على الهجرة المؤقتة لأعضاء هيئة التدريس الذين تحتاجهم الجامعة وتتعمق الخسارة حينما تفتقد الجامعة نسبة كبيرة من أعضاء هيئة التدريس الذين يهاجرون للبلاد العربية ويبقون هناك .

● (نحو نظام اقتصادى اجتماعى حر)

قدم الدكتور محمد سيد حافظ ، من آداب المنصورة ، بحثا « عن الملامح الأساسية للنظام الاجتماعى المصرى فى عصر الانفتاح » وتناول فيه الانفتاح الاقتصادى وأن سياسة الانفتاح أعادت تشكيل الاقتصاد والمجتمع فى مصر . فعلى المستوى الاقتصادى يتمثل ذلك فى الخلل البنوى فى هيكل الاقتصاد المصرى وتحويله إلى استهلاكى وترفى لصالح قلة لا تتجاوز ٥٪ من مجموع سكان مصر ، والتخلى عن قيم التنمية والعمل والجهد . . .

وتمثلت هذه الحرية الفوضوية فى أمرين :

(١) حرية عمل ونشاط رأس المال الخاص فى كل الأنشطة .

(٢) حرية النمو الاقتصادى أمام رأس المال الخاص إلى أعلى المراحل والمستويات . وبذلك أعيدت السيادة التى كانت قد صفيت لرأس المال الخاص على الاقتصاد المصرى .

كما أضاف سيادته أثر التغيرات التى تركتها على الخريطة الطبقية للمجتمع المصرى ، حيث جسد البناء الطبقى فى مصر التناقض الحاد بين كل الطبقات وطبقة البرجوازية الكبيرة ، وجناحها الطفيلى وتم التعجيل برسملة الريف واخترقت أفعال وأثار الانفتاح سائر الطبقات فى المجتمع ، وانحطت القيم التى تكلل قمة المجتمع وانعكاس ذلك فى صورة تدهور حضارى عميق وانعدام الإيمان بالقيم والمقدسات ، وأعيد النظر فى معانى وأسباب مسلمات مثل الوطنية والقومية والطبقية ، حتى النظم مثل الرأسمالية والاشتراكية لم تعد أسماؤها تحمل محتواها الفعلى وأصبحت البديهيات محل شك أو تشكيك أو صارت مجهولة لكثير من أبناء الجيل الحالى من المصريين .

كما نجد أن عملية التغير الهامة التى جرت فى السبعينيات أفرزت عديداً من الظواهر الاقتصادية والاجتماعية التى نتجت عن تطبيق سياسة الانفتاح الاقتصادى (٧٤ - ٨٤) وتحولاتها السياسية التى صاحبتها . والحقيقة أن النظام قد نجح لفترة ما فى خداع قطاعات واسعة بما فى ذلك بعض القوى الوطنية بأوهام سياسة الانفتاح والحملة الإعلانية المكثفة عن تدفق مليارات الدولارات وما يترتب عليه من انتعاش الاقتصاد ورخاء الجماهير ورفع مستوى معيشتها ، ولكن هذه الأوهام سرعان ما تبددت وتهشمت على صخرة التجربة العملية والمعاناة وباكتشاف حقيقة أن هذه السياسة لا تخدم سوى مصالح نفر من العناصر الطفيلية المحلية (أصحاب الملايين الجدد) والاحتكارات الأجنبية .

● وبتحليل العرض الراهن للمواقف السياسية للشرائح الاجتماعية فى عصر الانفتاح تبين الآتى :

- اتساع قاعدة المشاركة السياسية للفئة الطفيلية والسعى للاندماج فى الحزب الحاكم وأجهزة الدولة (على المستوى المحلى) والاعتماد على بعض السياسات الخارجية مثل (كامب ديفيد) أو الارتباط بالتمويل الدولى كأحد دعائم الاستقرار والسلام والتنمية

- تردد المواقف السياسية ، ومن ثم المشاركة للشرائح الوسطى خلال السبعينيات فى مصر ويظهر هذا فى حرصها على عدم العودة إلى أى إجراءات ذات طابع اشتراكى ، وإتاحة الفرصة للنمو الرأسمالى . فهى تميل إلى عدم تقبل أساليب الحكم اللاديموقراطية وهى تميل إلى إدانة الفساد وتحلل جهاز الدولة وسيطرة كبار الطفيليين عليه .

- الطبقة العاملة ، فقد تقلص دورها وتميع نضالها الطبقى فى المجتمع نتيجة لاختلاط وتداخل حالة الكسب بين العمل بأجر والعمل للحساب الخاص ونتيجة للتكوينات الخدمية الأقل عمقا (عمال التشييد والبناء) فى المدن وما يترتب على ذلك من تفكك وكنتيجة أيضا للهجرة الداخلية من الصناعية إلى أعمال انفتاحية وطفيلية لا تحتاج لتأهيل خاص وتقلص الوعى النقابى .

● إلى أى مدى مستقبل العلاقات العربية الأمريكية ؟

تعرض لهذا البحث الدكتور عبد المنعم سعيد بمركز الدراسات الاستراتيجية بجريدة الأهرام لموضوع « مستقبل العلاقات الأمريكية العربية » فلا يستطيع أحد أن يتجاهل دور الولايات المتحدة فى السياسة العالمية عامة ، واتجاه منطقتنا العربية على وجه الخصوص . وربما يكون أسلم الطرق أن نستنبط من التجربة التاريخية للماضى والحاضر أنماطاً للعلاقة سوف تستمر فى المستقبل .

لو نظرنا لمستقبل العلاقات العربية الأمريكية وأثر ذلك على زيادة التعاون الاستراتيجى بين الأنظمة العربية والنظام الأمريكى على الرغم من تزايد الاعتماد الأمريكى على إسرائيل فى المنطقة فى مواجهة النفوذ السوفييتى ، الأمر الذى يضع النظم العربية فى مأزق يترتب عليه عدد من التحولات الخارجية والداخلية مما يجعلها تعيش مرحلة استقطاب وحروب باردة وساخنة ، ومحاولة الدول العربية الآن الخروج من تبعية النظام الأمريكى وسيطرته فى المنطقة والعمل على فحص هذه العلاقة والسعى إلى بدائل أخرى فى التعامل مع الولايات المتحدة .

لابد أن نضع فى الاعتبار أن الولايات المتحدة ترغب فى أن ترسخ فى أذهان دول الشرق الأوسط حقيقة كونها دولة عظمى ذات قدرات كونية بما يعنيه ذلك من قدرة على الحسم والمكانة ، بالإضافة لرغبتها فى تركيز عملية إدارة الصراع العربى الإسرائيلى فى يدها . باعتبار ذلك يمثل نوعاً من الهيمنة السياسية الدبلوماسية .

كما نجد أن الولايات المتحدة فى إطار سياستها الكونية ترغب فى أن تكشف وجودها فى المنطقة إلى أقصى حد فى الوقت الذى نسعى فيه لتقليص الوجود والنفوذ السوفييتى إلى أدنى مستوى . بالإضافة إلى أن لديها مصلحة فى ترفيق ما يسمى بالأمن الإسرائيلى والرغبة فى ازدهار مصالحها الاقتصادية والتجارية فى العالم العربى .

واستمرار مواجهة الولايات المتحدة والاتحاد السوفييتى تمتد بامتداد العالم فى الفضاء الخارجى ، تظهر آثار المواجهة بينهم فى العالم الثالث من خلال حروب محلية تتدخل فيها الولايات المتحدة .

● النظرية الغربية . . والتنمية العربية

ومن الجامعة الأمريكية شاركت الدكتورة نادية رمسيس فرج قسم اجتماع بطرحها بحثا أكدت فيه على ضرورة التنمية لحل مشكلة التطور السياسى والاجتماعى الذى يحكم مسار التنمية وأنماطها وأشكالها المختلفة ، وضرورة تغير مسار التنمية فى العالم العربى والتى ترضخ تحت ظروف ذات أبعاد اجتماعية واقتصادية مختلفة يسيطر عليها الصراع ، وتدخل القوى الأجنبية ، وانعكاسات كل هذا فى خطط وأشكال مختلفة للتنمية تبنتها حكومات بعينها فى فترات زمنية محدودة ، وأن التقدم الاقتصادى مرهون بكسر علاقات التبعية الاقتصادية والفكرية التى تجمد دول العالم الثالث وتجعله يدور فى فلك الاقتصاد الامبريالى العالمى بعد أن أثبتت المفاهيم والأبحاث الواقعية والميدانية فشل نماذج التنمية الغربية لمعالجة مشاكل العالم الثالث ، ولابد من تحقيق الديمقراطية ، فلن يتأتى لمصر أو للعالم العربى اتباع مسار تنمية مستقل ومستمر إلا من خلال نظام ديمقراطى تلعب فيه القوى الاجتماعية الشعبية الدور الفعال فى المحافظة على مكاسبها والعمل على تعميق الاستقلال الاقتصادى لضمان استمرارية تحسين مستوى معيشتها .

أى أن التنمية الحقيقية تتم عن طريق المشاركة الشعبية ، بل هى تطوير كامل للعلاقات الاجتماعية فى اتجاه فريد من الحرية والديمقراطية والعدالة الاجتماعية .

● « حول توصيات الندوة »

وأوصت الندوة بضرورة العمل على كافة المستويات الشعبية والعملية لتحقيق التكامل الاقتصادى والسياسى العربى ، وخلق نظام اقتصادى اجتماعى متحرر من التبعية ، وقادر على تلبية الاحتياجات الأساسية وما يتطلب ذلك من تنسيق الجهود والإمكانات البشرية والمادية كما أبرز الباحثون دور وغياب مصر عن الساحة العربية فى ظل ظروف سياسية استثنائية أدت إلى مزيد من التشرذم والتجزئة ولابد من عودة مصر لبعدها الريادى فى المنطقة ، والاهتمام بالتاريخ الاجتماعى العربى بمحاوره الفكرية والاجتماعية على المستوى القومى والعربى وضرورة الاهتمام بدراسة آليات ومؤسسات أنظمة الحكم العربية وانتماءاتها الاجتماعية ومواقع مصالح أفرادها ، مع ضرورة الاهتمام بدراسة الطبقات والفئات والشرائح الاجتماعية والاقتصادية على مستوى كل قطر عربى والتعرف على الملامح المشتركة للتكوين الاجتماعى العربى بصفة عامة مع تنظيم وإعداد ندوة عن العمالة المصرية فى الخارج ، بالإضافة إلى تنظيم ندوة حول التكوين الاجتماعى العربى بين التبادل التاريخى والمعادلة السوسيولوجية مع إعداد ببليوجرافيا عن الدراسات الاجتماعية المتعلقة بالتاريخ الاجتماعى لمصر والبلاد العربية ●

انعكست النتائج النفسية والأخلاقية والفكرية للتحولات الاقتصادية والاجتماعية فى أعقاب حرب اكتوبر على البناء السينمائى للأفلام انعكاساً جمالياً مغايراً لنهج كمال سليم فى «العزيمة» وصلاح أبو سيف فى مجموعة أفلامه الواقعية ابتداءً من «الفتوة» وحتى «القاهرة ٣٠».

ونحن نعنى بهذا الاختلاف مجموعة الأفلام الواقعية التى تحرت القضية الاجتماعية وجذورها السياسية وحاولت الاقتراب من طبيعة التفاعل الحتمى بين البعد النفسى والبعد الاجتماعى للدراما السينمائية فى إطار ظروف تاريخية معينة .

وهو اختلاف لم يصب تلك الأفلام بفقدان الأصالة الفكرية أو مرض الهزال الفنى ، إذا جاز التعبير ، إنما نتجت عنه اتجاهات متنوعة متمايزة من المعالجة السينمائية فى إطار شامل ينتظمها جميعاً هو واقعيتها المعاصرة .

الواقعية المعاصرة فى السينما المصرية بين الميلودراما والمعالجة الشعرية

محمد زهدى

وقد يكون من الضرورى أن نتفق منهجياً على سمات الواقعية فى السينما وتطوراتها الفنية وجذورها لنعرف فى النهاية مصادر التأثير على صانعى الأفلام المصريين من الوجهتين الفكرية والاجتماعية قبل أن نعرض لاختلاف اتجاهاتهم فى المعالجة .

المقصود بالواقعية هو الاتجاه الفنى المعنى بالعلاقة التفاعلية بين الفرد وبيئته الاجتماعية سواء على صعيد الأسرة ، أو الحى ، أو المدينة ، أو المجتمع ، ولما كانت الرؤية الشاملة لواقع الإنسان تقتضى بالضرورة التعرف على ــ الإطار الاجتماعى والسياسى الشامل الذى يحكم العلاقات الإنسانية فى مجتمع ما خلال فترة معينة ، فقد صار من الضرورى أن تكون عملية التناول متضمنة لمجموعة الحقائق الأساسية فى التركيب الاجتماعى والسكانى لذلك المجتمع ، وكذلك هويته القومية ، بل أكثر من ذلك مكانه على صعيد الجغرافيا السياسية والاقتصادية للمنطقة التى يعيش فيها ، ولا يعنى هذا بطبيعة الحال أن الاقتصاد ــ على تناول نموذج إنسانى بخصائصه السيكلوجية فى إطار موقف درامى معين لا يمتد لأبعد من لحظة فى الزمن يعد قصوراً عن التناول الواقعى ، لأن مجرد انعكاس الظروف العامة فى الاستجابة السلوكية لهذا النموذج تجاه هذا الموقف تعطى دلالة واضحة على واقعية الحدث .

ظهرت الواقعية كاتجاه فكرى وفنى عام ، كرد فعل لقصور الاتجاه الرومانتيكى عن مسايرة التطورات العملية ، والاكتشافات ، والنظريات من ناحية والنتائج الاجتماعية والنفسية الناجمة عن الثورة الصناعية فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر من ناحية أخرى .

وبظهور ما يسمى بالواقعية الاشتراكية فى أعقاب نجاح الثورة البلشفية وسيطرة الفكر الماركسى على روسيا اشتد الجدل حول القيم الجمالية فى الاتجاه الواقعى .

من ناحية تطرف دعاة الوظيفة الاجتماعية فى تغليب القيمة الفكرية الثورية للمضمون على الشكل الجمالى ، ومن ناحية أخرى تطرف دعاة الفن فى السعى إلى قيم شكلية مجردة .

وعندما ظهرت الواقعية الإيطالية الجديدة فى السينما كان من شأنها استقرار قيم الاتجاه الواقعى فى السينما من الوجهتين الفكرية والفنية ارتكازاً إلى الصدق والتشريح الاجتماعى والبعد عن الصنعة والبحث عن النماذج العادية من البشر ، التى قد لا تتوفر لها المهابة الكلاسيكية ولا النبل الرومانسى وتستمد قيمتها من معاناتها الاجتماعية ، إلى أن جاء فيسكونتى شاعر الواقعية السينمائية يؤكد بمنهجه فى البناء السينمائى أن السينما الواقعية يمكن ــ أيضاً ــ أن يتوفر لها جمالها القابل للتصميد الشاعرى ، كما تجلى ذلك فى فيلمه الشهير (الملاعين) عندما ارتكز على كلاسيكيات التعبير الجمالى ، ثم فى فيلمه المأساوى عن الموسيقار (مالر) (الموت فى فينيسيا) حينما قدم قصيداً شاعرياً بالفعل يكاد ينتمى للرومانسية .

ولقد كان عمق الهزة الاجتماعية ، التى أعقبت النتائج السلبية للانفتاح الاقتصادى على الصعيدين الاجتماعى والنفسى وما أحدثته من تغييرات عميقة مدعاة لتحول جذرى فى مسار السينما المصرية .

لا شك أن هناك من صناع الأفلام من أراد ركوب الموجة ليهاجم الانفتاح بين ما يهاجم ، لكنه فى الحقيقة كان يقدم سينما استهلاكية لا تتناول الأثر المأساوى الفادح الناجم عن الانقلاب الاجتماعى بقدر ما يستغله لإثارة فضول الجماهير وإشباع غرائز الطبقة القادرة على دخول السينما .

كان هناك بالتأكيد ذلك التيار المشبوه الذى يتغنى بانتقاد الانفتاح فى قمة استغلاله للنتائج التى أسفرت عنه ، وهو تيار لا صلة له بالسينما الواقعية أو جمالياتها أو حتى مشاكلها الفكرية والفنية .



وليسمح لى القارىء أن أعفيه من الاستطراد إلى عرض تلك النماذج حتى يتيح لنا الحيز الموجود للتطرق إلى سبعة أفلام على وجه التحديد عالجت التغيرات الاجتماعية الحادة فى بنية المجتمع المصرى ونتائجها السيكلوجية ضمن ما يمكن أن نسميه الحد الأدنى من مقومات المعالجة الدرامية والسينمائية .

«الأقمر» ـ «قهوة المواردى» ـ «سواق الأوتوبيس» ـ «حتى لا يطير الدخان» ـ «بيت القاضى» ـ «الصعاليك» .

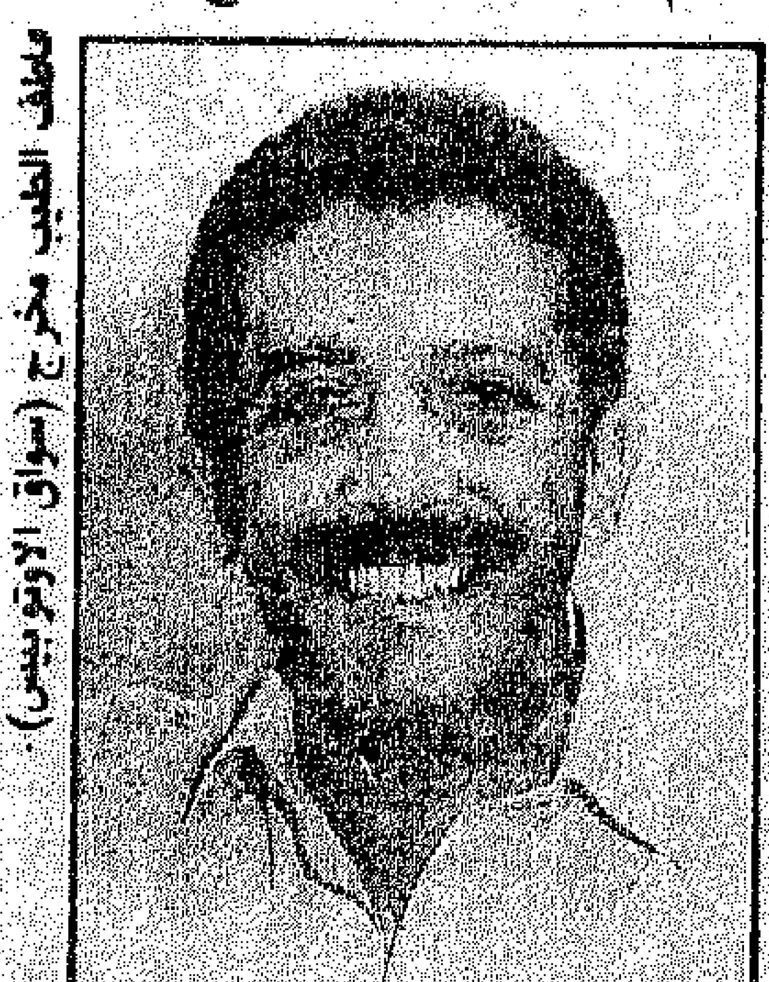
الأقمر بين الدلالة الفكرية ومشاكل البناء الفنى

ربط الفيلم بخطة سرده للأحداث بين تيارين رئيسيين للوصول إلى النتيجة الفكرية النهائية ، يتمثل الأول فى تعرض المكان وهو حى مسجد الأقمر ذاته إلى الإزالة رغم كونه أثراً تاريخياً وحضارياً يعبر عن الأصالة والرسوخ ، ويتمثل الثانى فى حالة التشتت والتمزق الفكرى والسيكلوجى للشخصيات بحيث تنتهى جميعاً إلى الجريمة كتعبير عن الضياع الكامل .

والمتأمل للبناء الدرامى لفيلم الأقمر يلحظ الوجهة التشريحية على النهج الطبيعى للشخصيات سيكلوجياً واجتماعياً بحيث تبدى ماهيتها الإنسانية بعيدة عن التواجد الحقيقى فى ساحة الأحداث .

وتبدو الماهية الإنسانية مع قرب زوال الأثر التاريخى والحضارى إيذاناً بانهيار حالة المجتمع يحدث الارتباط الوثيق بين الواقع الاجتماعى والدلالة الرمزية .

وبين التعبير المباشر عن تدنى الواقع الاجتماعى والتعبير الرمزى عن اضمحلال القيمة الحضارية يتراوح مستوى المعالجة بين الميلودراما والروح الشاعرية ، وذلك يرجع فى الحقيقة للطبيعة الخاصة للبناء السينمائى فى الفيلم ، وإن كان هذا التراوح يتنقل


عاطف الطيب مخرج (سواق الاوتوبيس)


لقطة من فيلم « الصعاليك » .

بنسب متفاوتة إلى باقى الأفلام الحدث الرئيسى ، وهو تورط الشخصيات فى جريمة قتل بعد أن كانت جريمة سرقة يأتى تصعيداً للمنحى الميلودرامى فى طبيعة المسارات الحادة التى تعرضت لها ، لكن الفيلم عندما يتأمل الجانب العبثى فى تلك المسارات تتبدل رؤيته الجمالية وتتحى إلى التأمل الشاعرى .

«قهوة المواردى» بين الانتقاد السياسى والانتماء الوطنى

يطرح فيلم (قهوة المواردى) التغيرات اللاأخلاقية الناجحة عن تباين الظروف الاجتماعية لشخصيات الحى بعد الهجمة الانفتاحية فيقدم نماذج الانهيار ونماذج التسلق ، لكنه ينتهى إلى المقاومة من خلال انبعاث الروح الوطنية .

سقوط فتاة شابة فى زيجة كريهة تحت ضغط الحاجة الاقتصادية «متاجرة صاحب عقار بالمنتجات الاستهلاكية فى بوتيك بالحى ذاته ، ومراودته لزوجة المعلم إبراهيم المواردى الذى مازال صامداً» عودة صعلوك كان يشتهى ابنة المعلم الراقصة ، وقد تحول إلى عملاق انفتاحى يريد شراء القهوة ذاتها كرمز وتعرض الصحفى المثقف الذى يراقب وينتقد للبطش ، ثم تعرضه للتصفية فى النهاية هو التنويعة التراجيدية التى يتحقق من خلال تصعيدها التعبيرى الأثر الشعرى ، فى حين تتصف الأحداث التى بدأت بهروب العروس الشابة إلى شقته لكى يتم البطش به بالطابع الميلودرامى .

«سواق الاوتوبيس» بين الحياة اليومية والإطار السياسى العام

ويتميز فيلم «سواق الأوتوبيس» باقترابه من النضج الفنى فى التناول الواقعى والمواءمة الجمالية بين الشكل والمضمون .. يرتكز فيلم «سواق الأوتوبيس» إلى استعراض وتكثيف أعلى القيم الدرامية من خلال سرد الحياة اليومية للسائق ، حيث يتسع نطاق الدلالات الاجتماعية باصطدامه بتطلعات زوجته ، ثم تكالب أسرته على وراثة أبيه حياً وتفكك أعضاء تلك الأسرة تحت ضغط مطالب الصعود الاقتصادى الطفيلى السريع إلى أن نصل إلى الإطار الشامل ألا وهو موقف جيل اكتوبر ، الذى انسحق تحت ضغط التحولات الانفتاحية رغم بطولاته وتضحياته ويمثل التكالب الأسرى على الوراثة عنصر التصعيد الميلودرامى الذى يقابله التطهر الوطنى عند أبناء جيل اكتوبر كعنصر شاعرى .

«حتى لا يطير الدخان» بين التراجيديا الفردية والظروف التاريخية

يعتبر الصعود الانتقامى لبطل «حتى لا يطير الدخان» باستغلال مناخ الظروف الاقتصادية والاجتماعية والسياسية بعد أن كان ضحية لها فى عهد التلمذة الجامعية صعوداً مأساوياً يحمل بذور الفناء ورغم أن التحول الرئيسى فى سلوك الشخصية يتم بعد وفاة أمه عجزاً عن الوفاء باحتياجات العلاج هو تحول ميلودرامى الطابع ، وكذلك سقوط البطل نهائياً بتأثير فتك المرض ، فإن هذا السقوط ينطوى على ما يسمى بالعدالة الشاعرية ، ونحن نلاحظ التصعيد التعبيرى لمعاناة البطل من مجرد رد الفعل المباشر إزاء الظروف الواقعية إلى المعاناة التأملية الأخلاقية ذات الصفة التراجيدية النبيلة .

«بيت القاضى» بين الهاملتية والبريختيه

يسير البناء الدرامى لفيلم بيت القاضى وفق ثلاثة خطوط متوازية الخط الأول هو المعاناة الهاملتية للبطل العائد إلى الشارع ، والخط الثانى هو العلاقات الاجتماعية المتداخلة بين أبناء هذا الشارع والخط الثالث هو العلاقات السياسية بين القوى الاجتماعية المتصارعة فى الساحة من خلال الانتخابات .

وبعد التعليق المباشر على صراع تلك القوى لوناً من ألوان الدراما التعليمية ، كما انحدرت من بريشت ، وبين المشكلة الهاملتية والإطار البريختى الشامل ، فإن مشكلة زوجة الأب الخاضعة حسياً لمساعد الأمن الشاب هى ميلودراما رغم منحاها الطبيعى .

«الصعاليك» بين صراع البقاء والنزوع الشاعرى إلى الحب

يتبلور المغزى النهائى لسرد فيلم «الصعاليك» فى انتصار ميكانيكية الصراع الاجتماعى على المشاعر الإنسانية فى إطار مأساوى جمالى ، فالصديقان فى الفيلم صعلوكان يصعدان اجتماعياً لكنهما يختلفان فى الرؤية لطبيعة الحياة ، أحدهما تدفعه غريزة البقاء إلى الحرص الحذر ، والثانى تدفعه ميوله الشاعرية بتذوق الجمال واستعذاب الحب وتمجيد الفروسية إلى الصدام مع الطاغية المتحكم فى السوق . والطريف فى البناء الدرامى للفيلم هو اجتماع العنصرين الميلودرامى والشاعرى فى تناغم جمالى مؤثر فى إطار الموقف الواحد .. سقوط الصديق فى أحضان زوجة صديقه تحت وطأة الصراع بين اللهفة الحسية والعذاب الأخلاقى وقتل الصديق لصديقه تحت وطأة الصراع بين واجبات الحرص فى عالم يسوده الصراع وقيمة الصداقة ذاتها .

وينعكس هذا التناغم بطبيعة الحال على شكل البناء السينمائى منشوده نزعة جمالية مرتبطة بتجسيد الجو النفسى من خلال الاستخدام التعبيرى لعناصر هذا البناء . ●

إعدام - وعى - ميت

هانى الحلوانى



ينص القانون على اعتبار الإنسان راشداً عاقلاً ، وكامل الأهلية متى بلغ الحادية والعشرين من عمره بينما تنص الرقابة على اعتبار الشعب المصرى قاصراً وغير كامل الأهلية رغم تجاوز عمره السبعة الآلاف سنة ، وتؤيدها فى ذلك كل وسائل الإعلام التى تعمل باجتهاد تحسد عليه على تغييب الوعى بالإضافة إلى العوامل الموضوعية الأخرى والتى لا يمكن أن نغفل أثرها كانتشار الأمية وسنوات طويلة من الاحتلال ، وإذكاء النعرات الإقليمية وغيرها من العوامل التى ساهمت — ولا يزال بعضها يساهم بفعالية — فى إخماد أى بادرة ليقظة الوعى رغم آثار ذلك المدمرة على أى جهد يمكن أن يبذل لتحقيق أى شكل من أشكال التنمية الاقتصادية أو الاجتماعية أو لإرساء أية قيم حضارية منشودة ، إذ كيف يمكن أن تتم عملية التنمية فى أى مجال من المجالات دون أن تواكبها تنمية اجتماعية ، وأبرز مظاهر هذه التنمية الاجتماعية هو بزوغ الوعى واستيقاظه لدى المواطن الفرد ولدى المجموع ؟

والحديث عن مأساة السينما المصرية ينتهى — دائماً — بعقد الآمال العظام على الشباب فهم القادرون على انتشال السينما المصرية من وهدتها بما يملكون من قوة فى قلوبهم وقدرة على تغيير العالم من حولهم بغض النظر عن عامل السن فى تحديد مفهوم الشبابية ، فإذا كان « على عبد الخالق » كفنان سينمائى ينتمى إلى جيل الشباب انتماء كاملا سواء من حيث السن أو من حيث فهمه لمعطيات الواقع الذى يعيش فيه ويتعامل معه ولا زال فيلمه الأول « أغنية على الممر » يعيش فى الوجدان كلحن حلو ويؤكد فيلمه قبل الأخير « العار » مدى وعى هذا الفنان بواقعه الاجتماعى وقضاياه ، لذلك كان هناك إحساس رائع بالتفاؤل يسيطر على السنمائيين الجادين وهم يترقبون فيلمه الأخير « اعدام ميت » فى مواجهة الغثاثات التى تمتلىء بها دور السينما .. ولكن .. جاء ، الفيلم مخيبا لكل الآمال ومحطماً لكل التوقعات لماذا ؟؟

يقف الفيلم على الطرف النقيض للخاصية الأساسية للفن السينمائى وهى كونه فنا واقعيا ، وجوهر الواقعية يتمثل فى « الظمأ العظيم للصدق عند (الفنان) كما يقول الناقد أمير إسكندر فى مقدمة ترجمته لكتاب لوكاتش « دراسات فى الواقعية الأوروبية » (ص ١٣ — ١٤) ، و« النضال الذى لا هوادة فيه من أجل الحقيقة » وإذا أردنا تبسيط هذا المفهوم باستخدام المنظور الأخلاقى لقلنا إنه الإخلاص والأمانة والحقيقة ، الإخلاص فى التعبير عما يحسه المخرج (الفنان)وما يعتقده ، والأمانة فى التعبير عما يحدث فى الواقع أو على أقل تقدير ما يعرفه هو عن تفاصيل هذا الواقع ، وتتبع الحقيقة من تضافر العاملين الأولين ، أى أن الفيلم المخلص المتصف بالأمانة فإنه يصبح حقيقيا لا مراء . فهل كان « اعدام ميت » فيلما مخلصاً أو أمينا ؟ أو بعبارة أخرى هل كان الفيلم فيلماً حقيقياً ؟

إن التعلل بأن أحداث الفيلم تجرى فى عام ١٩٧٢ لا ينفى أنه فيلم (رسالة) صنعه مخرج يعيش فى الحاضر (١٩٨٥) يخاطب متفرجاً يعيش فى الحاضر أيضا وإلا أصبح الفيلم مجرد عبث وضياع للجهد والوقت والمال بدون أى طائل ، أو على أحسن الفروض تحول الفيلم إلى صفحة من كتاب تاريخ لكنها لم تحافظ حتى على الصدق التاريخى فى سرد الوقائع والأحداث ، ومن هذا المنطلق يمكننا القول باطمئنان أن الفيلم بعيد كل البعد عن الحقيقة فهو يدور حول إثبات معلومة يثق صانعوه — قبل غيرهم — أنها معلومة كاذبة وهى عدم توصل إسرائيل إلى صنع القنبلة الذرية ، فمن المعروف للقاصى والدانى أن إسرائيل تسعى ومنذ عام ١٩٥٤ لإنتاج القنبلة الذرية حتى إن مندوبها يعترف أمام اللجنة السياسية للأمم المتحدة ، كما يثبت لنا اللواء مصطفى الجمل فى كتابه « استراتيجية إسرائيل بعد حرب اكتوبر » (ص ١٩) تصريح هذا المندوب حين قال : بأن إسرائيل « قد اكتشفت أرخص الطرق لإنتاج المياه الثقيلة اللازمة لصنع القنبلة الذرية » ، و« الصديق » بيريز يصرح فى عام ١٩٦٥ مطالباً بضرورة امتلاك إسرائيل لرادع نووى لحماية الأمن الإسرائيلى ، ويشترط ليفى أشكول فى عام ١٩٦٧ لتطبيق برنامج نزع السلاح النووى أن يتم نزع السلاح التقليدى كشرط مسبق (يمكن الرجوع إلى نصوص التصريحات فى كتاب منير محمود بدوى ، إسرائيل وقضايا نزع السلاح ، ص ٩٣ — ٢٩٩ ، بل ويصرح رئيس إسرائيل عقب حرب أكتوبر ١٩٧٣ — كما يثبت نفس المصدر — بنفس هذا المضمون مما يدعو صحيفة كصحيفة التايمز اللندنية لأن تعلق صباح اليوم التالى لتصريحه بأن « النشاط الذرى لإسرائيل مكنها من أن يكون لديها رصيد من ٦ — ٧ قنابل خلال



السنوات الأخيرة »وبالتالى يصبح المشهد الذى يؤخذ فيه الضابط عز الدين ضابط المخابرات المصرية إلى المفاعل الذرى الإسرائيلى فى ديمونة وتظاهره بالسقوط حتى يتمكن من قراءة مؤشر العداد ليعرف مدى نجاح إسرائيل فى صنع القنبلة الذرية من عدمه مشهداً لا يعبر عن الحقيقة ، ولما كان هو عماد الفيلم وحجر الزاوية فيه فإنه بهذه الفرية ينسف مفهوم الفيلم من جذوره ، ونفس هذا المشهد الذى يرتدى فيه ضابط المخابرات المصرى البالطو الأبيض ويسير برفقة ضباط المخابرات الإسرائيلية يتمتع بنفس الدرجة من الكذب وذلك لأن :

١ - منصور (عز الدين) لا يعدو أن يكون مندوبا أو عميلاً للمخابرات الإسرائيلية ولا يرقى إلى مرتبة الضابط حتى يؤتمن على سر حيوى لإسرائيل كسر المفاعل الذرى .

٢ - وحتى بفرض صحة هذا المشهد واقعيا ــ وهو مجرد افتراض جدلى ــ والجدل كما هو معروف بخلاف الواقع ــ فهذا لا يعنى أن يتجول منصور كأحد كبار الزوار لمصنع بولوبيف ويمضى به كبار ضباط المخابرات الإسرائيلية كبعثة شرف مرافقة .

٣ - إن إسرائيل تحرم زيارة منشآت المفاعل الذرى فى ديمونة تحريماً قاطعا حتى على أعضاء الكنيست الإسرائيلى ، بل تحرم مرور أى طيران فوقها حتى ولو كانت طائرة أمريكية وإلا تعرضت للقصف المباشر ودون إنذار .

إن افتقار الفيلم إلى الإخلاص يتمثل فى عدة مواقف أخرى منها موقفه من المقاومة الفلسطينية متمثلة فى زعيمها الذى يسارع بإبلاغ المخابرات الإسرائيلية عن حقيقة الضابط المصرى بدعوى ضمان رجوع ابنه منصور الحقيقى حتى يقتله بيده ويطهره بذلك من خيانته ، فمع سذاجة هذا الادعاء التى تتهاوى دون مستوى المناقشة ومجافاتها للواقع والحقيقة ، فعلى المستوى الدرامى والإنسانى ، فإن الغايات لا تبرر الوسائل خاصة إذا كانت هذه الوسائل كذابة وقذرة ، هذا بالإضافة إلى شكل العلاقة بين ضابطى المخابرات المصرية والإسرائيلية محيى (فريد شوقى) وأبو جودة (يحيى الفخرانى) التى حولت صراع الذكاء بين جهازين من أخطر الأجهزة فى الدولتين إلى لعبة بين صديقين متنافسين أشبه ما يكون بالعناد الطفولى الساذج ، فهذا أبو جودة يضحك بمرح معلقا على صور الفيلم الذى أحضرته سحر (بوسى) من القاهرة ، « محيى بيلاعبنى » وضابط المخابرات الجديد الذى حل محل أبو جودة يحمل عز الدين رسالة شفهية « قول لمحيى الـgame ما يبقى معايا » فاطمأنت قلوبنا ـ نحن المتفرجين البسطاء ــ فى صالة السينما أن إسرائيل الصديقة لا تصنع القنبلة الذرية التى هددت رسميا باستخدامها فى حرب اكتوبر إذا تجاوز الجيش المصرى خطوط الممرات ــ كما اعترف بذلك الرئيس الراحل فى خطابه أمام مجلس الشعب وأن الصراع التاريخى والدامى بين مصر واسرائيل لا يعدو أن يكون مداعبة بين أصدقاء على البعد ، غير أن أحد الصديقين لا يتمتع بالروح الرياضية اللازمة لتقبل الهزيمة فى اللعبة فينتحر فى مشهد فج بالغ الميلودرامية .

إن أسلوب الكذب الذى يسود الفيلم يستمر حتى فى توجيه الممثلين ، فمشهد استقبال فاطمة (ليلى علوى) لشقيقها منصور بعد عودته من القاهرة (وهو الضابط عز الدين لكنها لا تعرف) يتحول إلى ما يشبه محاولة للاغتصاب فهو يهرب منها وهى تطارده حتى توقعه أرضا وتركب فوقه بشكل جنسى صارخ حتى يضطر المسكين لأن يضربها حتى لا يفلت الزمام منه . هذا مثال والأمثلة أكثر من أن تحصى . فعز الدين الذى يقدمه لنا الفيلم مترهلاً خابى العينين يمسك بسبحة متهدل الشارب يؤكد له محيى أنه لم يختره لا لأنه « ذكى وبس » ولكن لأنه شبيه منصور ، هذا الذكى لم يسعفه ذكاؤه لأن يسأل سحر التى تكرر عليه مرتين أنها « تعبت فى العملية أوى » عن هذه العملية التى تعبت فيها ، بل عندما يضاجعها فى الخص ينتفض مذعوراً بعد أن أوشك على التورط معها لا لباعث دينى (وهو الرجل المسبح)

ولكن لأنه وعد منصور بألا يقترب من عذريتها ، وببساطة بالغة يعترف ضابط المخابرات المصرى والذى كنا ــ حتى عرض هذا الفيلم ــ نعتقد أنه مدرب تدريبا راقيا على خوض كل الصعاب ومجابهة كل المفاجآت بلباقة وسرعة تصرف وذكاء حقيقى ، أقول إن هذا الضابط ما أن تنفرد به فاطمة وتسأله عن حقيقة هويته حتى يعترف لها بكل شىء وحقيقة أمره فتكافئه بقبلة ساخنة فهى قد أحبته فيعترف لها بباقى تفاصيل مأموريته !!!!

إن الحديث عن إيقاع الفيلم وهو بالغ البطء والترهل خاصة فى الجزء الأول كمشاهد المتابعة لمنصور من المخابرات المصرية ومشاهد إجراء العمليات الجراحية لعز الدين حتى يطابق منصور من حيث المواصفات الخارجية ، يصبح هذا الحديث لا فائدة منه ، ولا جدوى من الحديث عن الأداء التمثيلى رغم الاجتهاد الواضح من مجموعة الممثلين وهم من أفضل نجوم السينما المصرية الآن خاصة الجهد الكبير الذى بذله محمود عبد العزيز فى أداء شخصيتى منصور السطوحى وعز الدين فكما يقول ديستوفيسكى إن « من كان الكذب بدايته فلابد أن يكون الكذب نهايته هذا قانون من قوانين الطبيعة » وهنا نتذكر على عبد الخالق وهو رغم ذلك لا يزال أحد الشباب الذين تنعقد عليهم الآمال لبعث فن سينمائى مصرى حقيقى ببيان جماعة السينما الجديدة التى تكونت فى أعقاب حرب ١٩٦٧ ، وكان هو أحد الموقعين عليه ، ونادى بيانهم الأول بضرورة إيجاد سينما تتعمق حركة المجتمع المصرى ، وتحلل علاقاته الجديدة وتكشف عن معنى حياة الفرد وسط هذه العلاقات بحيث إذا ما دخل واقعنا علاقات أخرى أكثر تطوراً ، تطورت معه السينما ، وكشفت ــ مرة أخرى ــ عن الإنسان المصرى فى كل مرحلة تالية . وعندما تكون السينما واقعية ، محلية الموضوع ، عالمية التكنيك ، واضحة المضمون بفضل تعميق السينمائيين لواقعنا ، مما لا شك فيه أنها ستستعيد جمهورها ، كما ستحقق انتشاراً عالمياً » .

ويحق لنا أن نسأله مرة ثانية هل ما زلت تذكر هذا البيان ؟ أم أن « بنات إبليس »افقدتك الذاكرة ؟ ●

لقاء مع الكاتب الروائى ميشيل تورنييه

د. سامية أسعد



يعتبر ميشيل تورنييه واحدا من أهم الكتاب المعاصرين فى فرنسا . وأولى رواياته «فندرديه أو ظلمات المحيط الهادى» (١٩٦٧) تنويعة على قصة دانييل ديفو « روبنسون كروزو » ، وثانى رواياته « ملك لى زون » (١٩٧١) حصلت على جائزة جونكور . أما روايته الثالثة ، فأطلق عليها هذا العنوان « الشُهب » (١٩٧٥) الذى يذكرنا بأرسطو . وله مؤلفات أخرى ، لكن هذه « الثلاثية » تبدو وكأنها مبتكرة تماماً ، ولم يسبق لها مثيل فى تقاليد الرواية الفرنسية . والسمة المميزة لميشيل تورنييه هى حبه للأساطير التى كثيراً ما نجدها تنتقل من رواية لأخرى . وهذه الأساطير — قصة قابيل وهابيل ، وعقلة الأصبع على سبيل المثال — تقترح على القارىء قصة يعرفها سلفاً ، لكن بعد إخضاعها لعملية تحول تام . وجدير بالذكر أن الأكاديمية الفرنسية منحت هذا الكاتب « الكلاسيكى » ، أى التقليدى ، جائزة الرواية الكبرى .

وقام ميشيل تورنييه — مؤخراً — بزيارة لمصر ، ألقى خلالها محاضرتين عن مهنة الكاتب والكتابة ، وقام بزيارة الآثار فى الأقصر وأسوان . وكان بيننا وبينه هذا اللقاء . . . .

س — ماذا نقول لو طُلب منك تقديم نفسك للجمهور المصرى ؟

عندما وصلت إلى القاهرة ، كانت أول زيارة قمتُ بها لأولئك الذين يسكنون بين أكوام القمامة فى الجبل الأحمر . وكانت زيارتى الثانية للمتحف المصرى . وأنا اعتبر قمامة أية مدينة من الآثار أيضاً . ولقد كتبت « الشهب » ، وهى رواية تدور أحداثها فى جو مماثل لذلك الذى شهدته فى الجبل الأحمر ، ولكن فى مارسيليا . والفرق بين ما كتبته وما رأيته هو أن الناس فى مارسيليا لا يسكنون بين مستودعات القمامة . وكل هذا يثير اهتمامى لأنه متعلق بعلم البيئة .

س — هل قابلتَ كتابا مصريين ؟

جـ — لا . لم يأت أى منهم لزيارتى ، باستثناء الأستاذ يحيى حقى . وجدير بالذكر أن زوجة د. طه حسين ابنة عم والدى . وعرفت أنا طه حسين عندما كنت طفلاً . وطالما اعتبرت ابنه مؤنس أخاً كبيراً لى . وشعرت بالأسف لأن رواياتى لم تترجم إلى العربية . حتى روايتى « فندرديه » التى طبعت منها مليون نسخة فرنسية ، لم تترجم إلى العربية . ولقد كتبت هذه الرواية مرتين ، بعنوانين مختلفين . وقيل — عن خطأ — إن النص الثانى « فندردية أو الحياة البدائية » كتب للأطفال بينما هو فى الواقع صورة محسّنة من النص الأول ، اختصرت إلى الثلثين .

س — ما رأيك فى مهنة الكاتب ؟

جـ — إنها أجمل المهن ، لأنها تتمثل فى نداء موجه إلى القارىء ، من خلال العزلة التى تفترض أن الكاتب يعيش فيها .

س — أين مكانك من الكتاب الفرنسيين المعاصرين ؟

جـ — على الجانب ، لأننى « متجنس » فى مجال الأدب . حتى سن الخامسة والعشرين ، لم أرغب إلا فى دراسة الفلسفة . ولم أدخل مجال الأدب إلا بعد ذلك بخمسة عشر عاماً . وعندما صدر أول كتاب لى ، كنتُ فى الثانية والأربعين .

س — ما رأيك فى مصر ؟

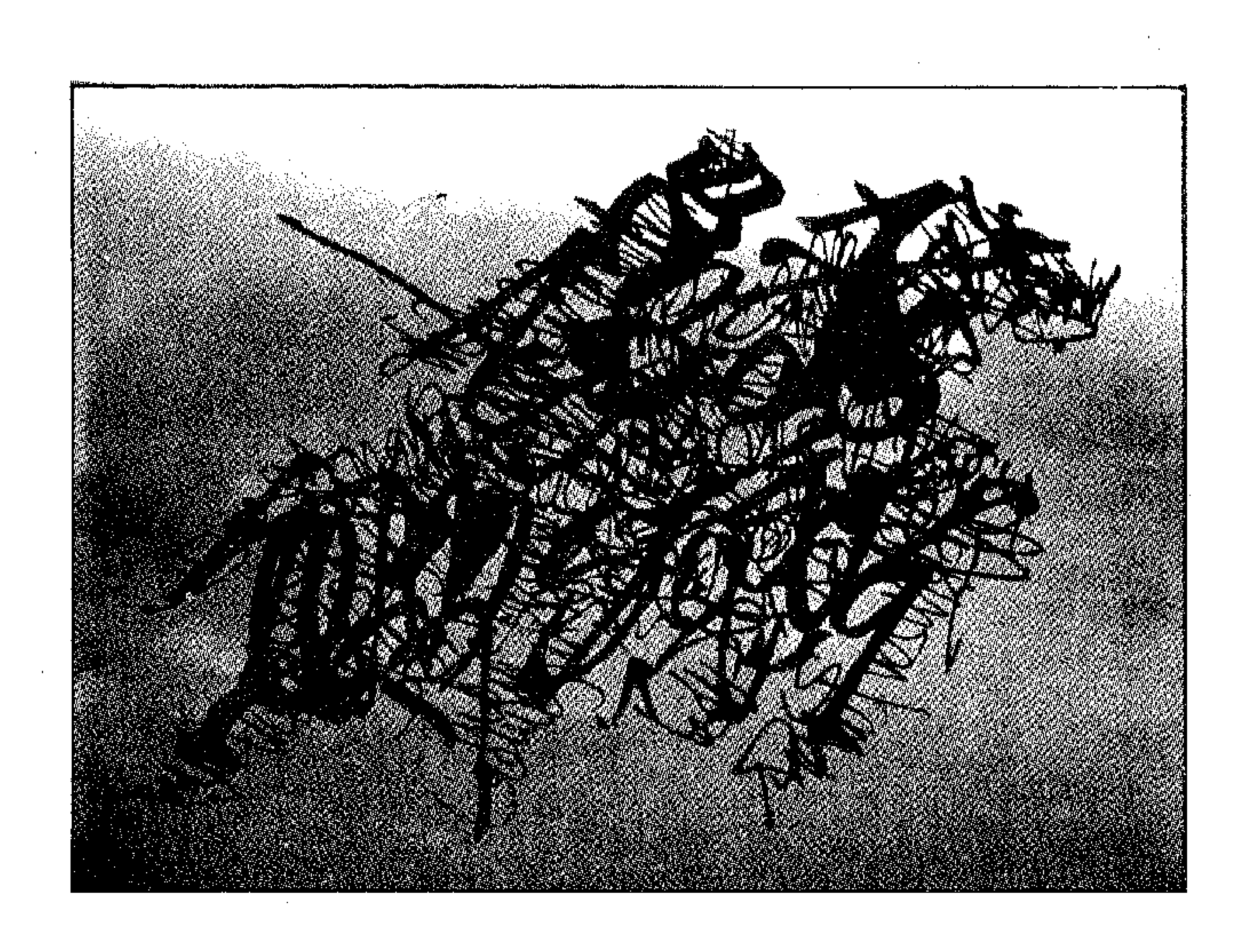
جـ — إنها قمة أفريقيا البيضاء ، وصورة للمطلق ، فى نظرى . وأنا أعشق أفريقيا البيضاء ، من المغرب إلى لبنان . ومصر تتربع على هذا الجزء من أفريقيا . ولست معجبا بآثار مصر بقدر ما أنا معجب بسكانها الحاليين ●

جـ — إن كتبى التى لاقت أكبر قدر من النجاح كتب أطفال . لكننى لا أكتب للأطفال ، بل أكتب انطلاقاً من فكرة مثالية عن الصفاء والتركيز ، وجدتُ أفضل نماذج تطبيقية لها عند لافونتين ، وشارل بيروه ، وجريم ، ورديارد كيلنج ، وجان لندن ، وسان أكزوبيرى . ويحدث أحياناً أن أكتب بطريقة تجعل الأطفال أيضاً يقرءون كتبى ، بالرغم من أننى لم أكتبها لهم .

كما أننى انتمى إلى أكاديمية جونكور التى اعتمدت المذهب الطبيعى منذ إنشائها . لكن ميلى إلى هذا المذهب له بعد صوفى . وأعتقد أن ما ينتمى إلى الخيال والعالم الآلهى لا يوجد إلا فى نسيج الواقع الإنسانى .

قراءة تشكيلية

محمود الهندى



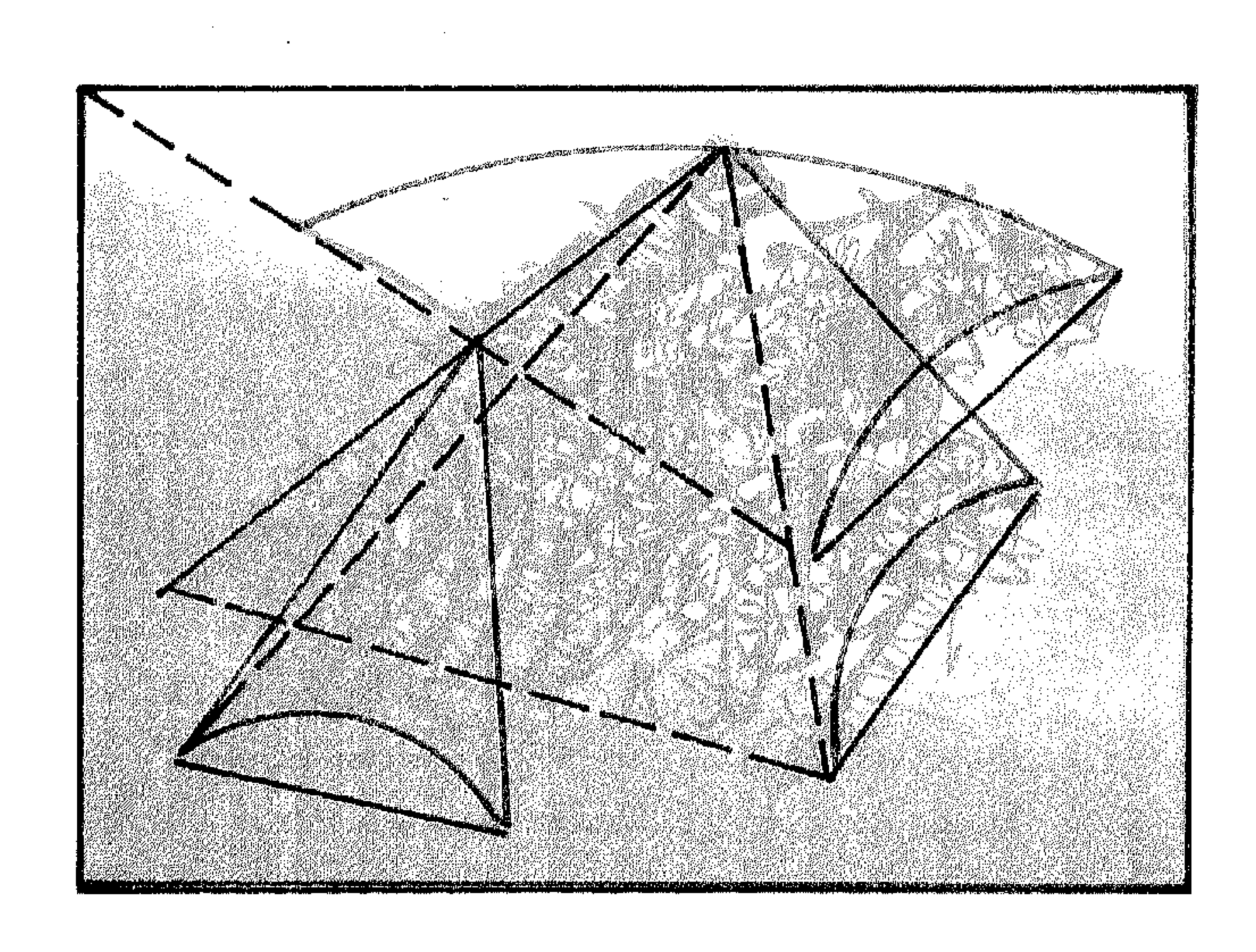
الفنان يوسف أحمد (قطر)
اللوحة الفارس

فارس يمتطى جواده الذى يعدو بسرعة فائقة ، هى هيئة ما نرى على مسطح اللوحة ، تشكيل تعمده الفنان من خلال كتابته الحروفية .

قسم الفنان مسطح اللوحه إلى جزئين : الجزء السفلى ويحتل المساحة الكبرى من المسطح ، والجزء العلوى ويحتل مساحة صغيرة ، يخدش الفنان مسطح اللوحة فى منتصف المساحتين السفلية والعلوية فيتوتر الفضاء العام بمجموعة من الخطوط المندفعة التى تقاومها خطوط أخرى تحاول مقاومة هذا الاندفاع

تعتمد اللوحة على جدلية بسيطة حينما تتهامس الحروف وتتلامس عند العناق ، كما تتصادم فى صدود وتجافٍ لإنهاء الحوار الحاد ، وتعتمد اللوحة على حيوية الحركة فى تقافز الخطوط رأسياً وأفقياً وحين الانحناء ، حدة وليونه ممتزجتين فى خليط واحد ولا يمكن فصلهما حتى ليتعذر على المشاهد التأكد من الخطوط : أهى فى حالة كر أم فر ؟!! . . ، فالشحنة المكثفة التى فجرها الفنان على السطح بتدفقها جعلتنا لا نبصر أى نوع من الزخرف ، توزيع الحروف على سطح اللوحة تم بصورة عفوية ، مما جعل الإيقاع غير منتظم ، ولم تقع اللوحة فريسة للرتابة ، ثمة خطوط هابطة وأخرى صاعدة ، وثالثة تلتف بشكل حلزونى حول خط وهمى لم يخطه الفنان ، ورابع تكسر كأنه انهزم عند مقاومته لخط اندفع اليه . . وهكذا . . فريق عمل متكامل من الخطوط يتحد بعفوية فى شكل هندسى متعمد هو الفارس الممتطى جواده ، على الرغم من عفوية خطوطه .

الخليفة ناعمة ، نعومة رمال الصحراء ، تبدأ من أسفل حيث يتدرج اللون الأسود من الثقيل إلى الخفيف حتى يتلاشى نهائيا ، العنصر فى منتصف اللوحة كأنه تمثال من برادة الحديد وقطع الخردة ، الملمس ناعم وإن أعطى الانطباع بالخشونة ، فهى ليست خشونة الملمس وإنما خشونة الخطوط الغليظة عند خضوعها لعوامل التعرية .



نتج عن الحركة العفوية للخطوط مجموعة من المثلثات المتقاطعة والأقواس أغنت الشكل المرسوم ، فقد حوّلت العنصر المرسوم مما يشبه الكتلة إلى مجموعة خطوط مفتتة ذات بناء هندسى يمكن تحديده على الرغم من وجوده التلقائى ●

حسن سليمان
بين حرية الفنان.. والتزام المعلم

وجيه وهبة

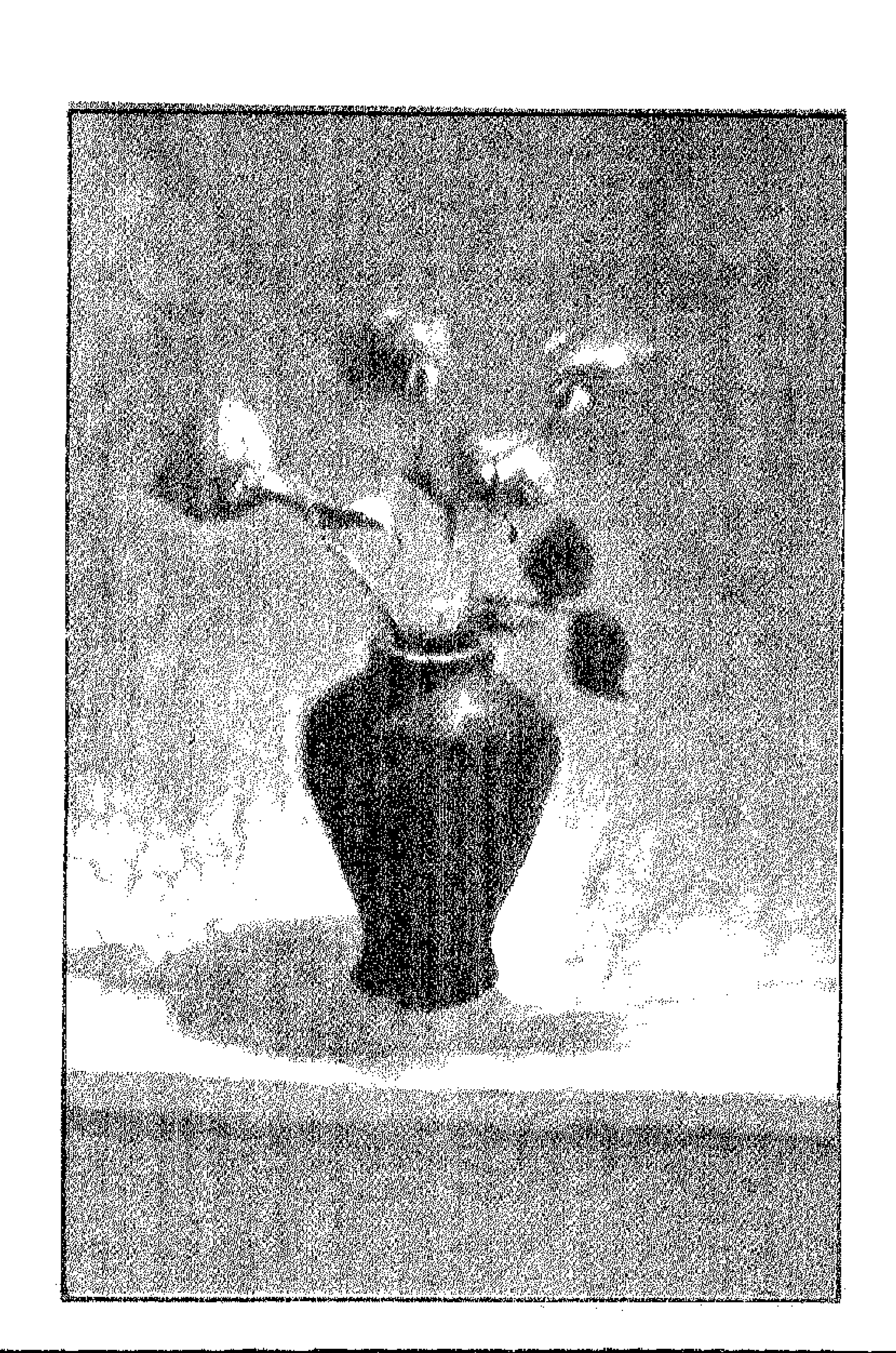


في قاعة المركز الثقافي الإيطالي بالقاهرة ، افتتح معرض للفنان حسن سليمان وقد اختير له اسم (ورد) ــ تجمع حشد كبير من الجمهور ليلة الافتتاح ، من النادر أن يتكرر على مدار العام ، في قاعات العرض ، ولا عجب لذلك . . فالفنان له تاريخه ، وله إسهاماته المتعددة في الحركة التشكيلية المصرية ، بجانبيها العملي والنظري ، سواء بممارساته الفنية ، أو بما وضع من كتب ، ونشر من مقالات ودراسات طوال ما يقرب من ثلاثين عاماً . وبين أعمال حسن سليمان الأخيرة « ٣٢ لوحة زيتية + ١٥ لوحة منفذة بالألوان المائية وغيرها »

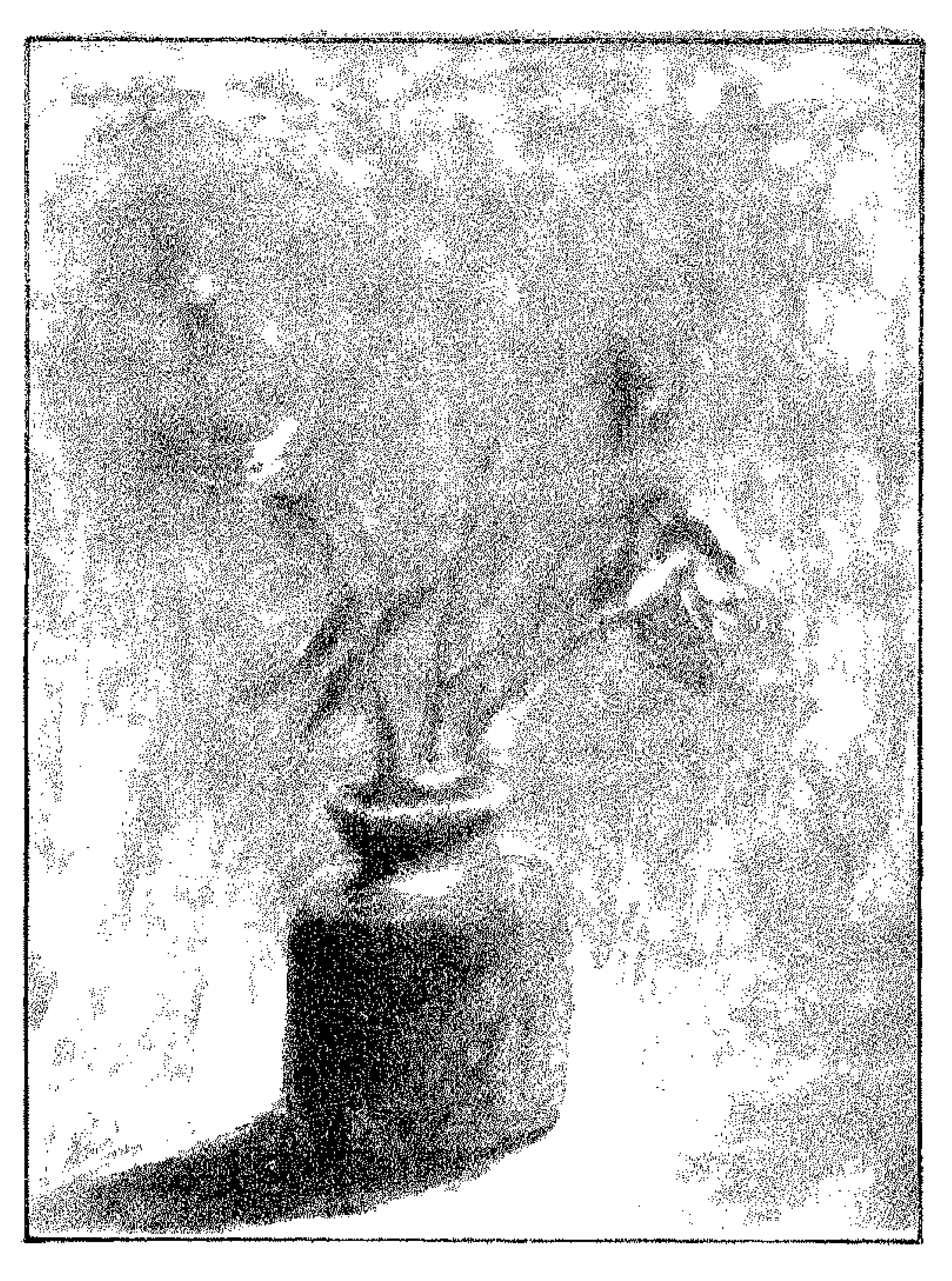
ووسط هذا الحشد من الجمهور ، لمحت صديقاً ، أعرف مدى شغفه بأعمال الفنان ، فتابعته عن قرب ، دون أن يلحظني ، ولاحظت أنه قد توقف أمام كل لوحة من اللوحات الزيتية المعروضة ، زمناً يكاد يكون متساوياً ، وكان تعبير عن الإعجاب ، يتجسد في كلمة واحدة ، لا تتبدل بتبدل موقعه من عمل إلى عمل آخر ، وربما كانت كلمة الإعجاب هذه هي كلمة « هايل » . . يلفظها في كل مرة ، بنفس الحدة ، دون زيادة أو نقصان ، ومصحوبة بنفس ملمح الاستحسان على قسمات وجهه ، وكأنما أبت عضلات وجهه إلا أن تتحول إلى قناع ثابت على مدار طوافه بالأعمال ، وإن كان الأمر قد اختلف في نهاية الطواف حيث تحولت ملامح هذا الوجه وقد كستها الحيرة ، وهي حيرة لا تخطئها عين .

العمل رقم (١)

وفي محاولة للإجابة عن سبب حيرة الصديق ، توقفت عن ملاحظته . ، وملاحقته ، وبدأت في مشاهدة أعمال الفنان ، وتأملها ، بدءاً من أول عمل استقبلني عند دخول القاعة ، وليكن اسمه على سبيل المثال « العمل رقم (١) » ، وهذا العمل هو عبارة عن لوحة مستطيلة الشكل ، قاعدتها هي الضلع الأصغر للمستطيل ، وفي الربع الأسفل من اللوحة ، جزء من سطح مستو لمنضدة عارية ، غير محددة الملامح ، ويرتكز على هذا السطح ، وفي منتصفه وبالتالي منتصف قاعدة الصورة ــ إناء زهور تقليدي الشكل ، وإن كانت طبيعة مادته غير محددة ، وتخرج من منتصف الإناء ، ملامح لورود مألوفة الشكل ، رتيبة التنظيم والتنسيق داخل الإناء ، أما عن التلوين ، فهو كالمعتاد







عند حسن سليمان ، يدور حول مجموعته الرمادية ، وإخضاعها لأى لون آخر لهيمنتها ، مع أفتراض لمصدر ضوئى من خلف وأعلى يسار تكوين المجموعة بزاوية ميل ٤٥ درجة تقريباً ، بحيث تسمح بإلقاء ظل على السطح الذى يرتكز عليه الإناء مع بعض الإضاءة على حافة الإناء اليسرى وخلفيته ، وبعض الإضاءة على وريقات الورود المنجزه بحيث تحمل الكثير من نكهة طريقه الفاتح والداكن "Chiaroscuro" والعمل بصفه عامة ، تظهر على سطحه آثار أدوات الفنان . وأسلوب أدائه ، حيث يبين عن تهشير ، وكشط وخدش للسطوح ، واستخدام اللون بكثافات متعددة ، تشتد هنا ، وتخفت هناك حيث تظهر ملامح السطح الأصلى المنفذ عليه العمل (وهو القماش المعتاد فى عملية التصوير) .

التقليديه والمهارة الفنية :

والوصف السابق لعناصر ومكونات « العمل رقم (١) » ، مهما بلغت دقته فى رصد الجزئيات وعلاقاتها ، هو وصف لغوى ، يظل قاصراً عن التعبير عن الحالة العامة الناجمة عن تضافر وتفاعل الجزئيات فى « كل مرأى » ـ ومع هذا فهو وصف له ضرورته ، حينما نبدأ فى التحرك مع الأعمال الأخرى ـ ولكننا ونحن مانزال أمام اللوحة الأولى ، والتى رصدنا مكوناتها وعناصرها البصرية ، وهى فى مجموعها « تبعاً للوصف اللغوى » . . تتسم بالرتابة التقليدية ، سواء فى اختيار المفردات أو فى تنظيم هذه المفردات فى تكوين عام ، إلا أن « الشكل المرأى » شىء مختلف عن المفردات ، وهنا تكمن مهارة الفنان ، وهى مهارة ليست بالجديدة على حسن سليمان ، وعلى من يتابع أعماله منذ سنوات بعيدة ، وإن كانت للآن مهارة لا يملكها الكثيرون من زملائه وتلاميذه ، على كثرة . أولئك وهؤلاء .

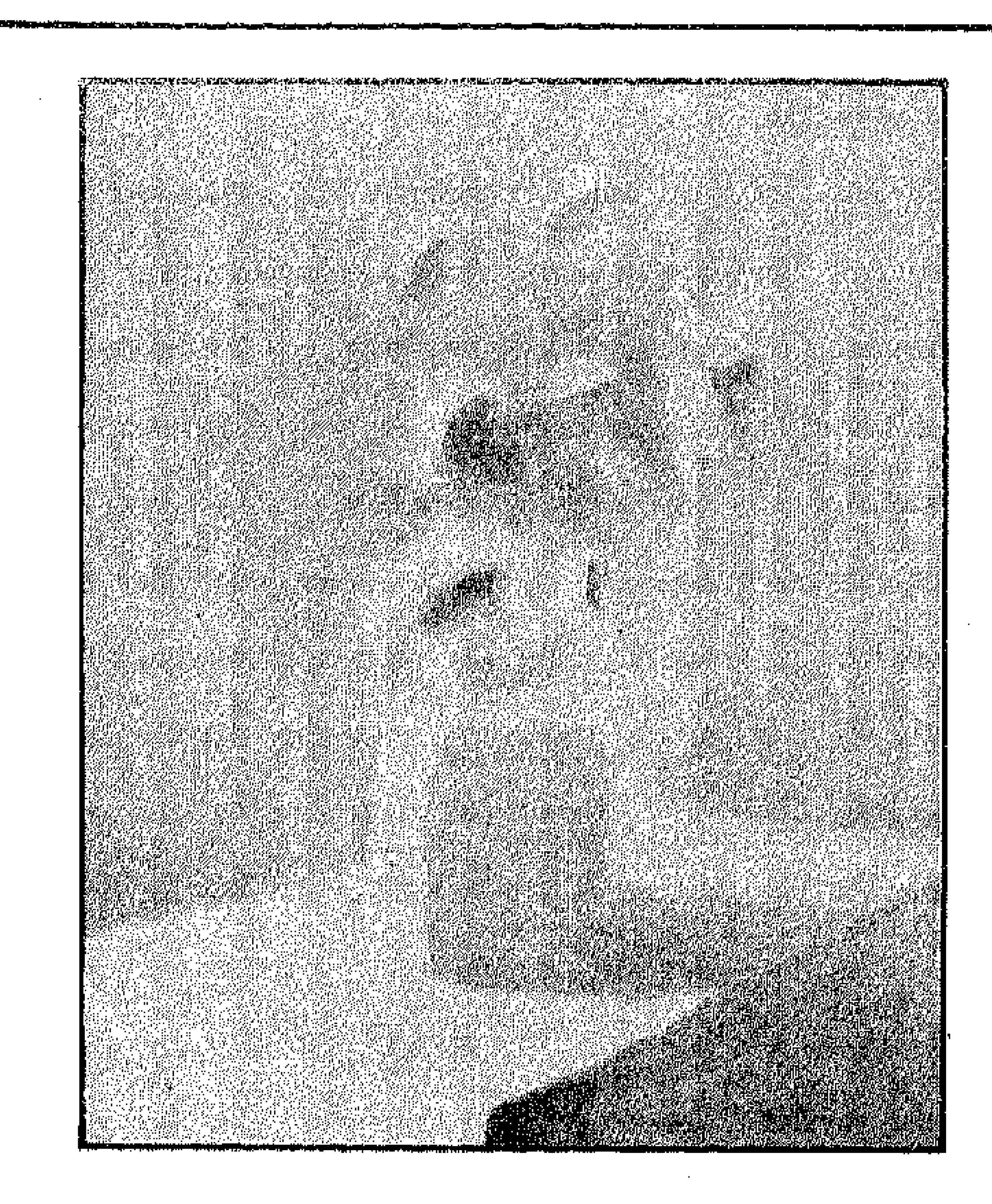
وأقصد بتلك المهارة الفنية . . القدرة على تناول أكثر العناصر اعتياداً وتقليدية ـ وأضاف حسن سليمان فى عمله هذا أكثر التكوينات اعتيادية ـ تناولاً تتألق فيه ، ذات الفنان ، وتسلب من المفردات الكثير من أدوارها الطبيعية والواقعية ، لتكسبها ، واقعاً بصرياً وتصويرياً شديد التفرد ، عميق الأثر ، بما أضافته عليه العملية التلوينية بكافة أبعادها التصويرية .

وهذا ما فعله حسن سليمان مع وروده وإنائه بالمعالجة اللونية فى العمل رقم «١» ويالها من مغامرة ، حين يتناول الفنان عناصر ومفردات شديدة الألفة والاعتياد ، حيث إن ما تحمله تجاهها من خبرات شعورية ومفاهيم عقلية ، يكون أيضاً ، شديد التمكن منا ، وهذا يشكل حائطاً سميك الجدران بين الفنان والجمهور عندما يتناول الفنان هذه المفردات وتلك العناصر بطريقة تخالف تماماً تلك الخبرات والمفاهيم ، فما البال أيضاً لو كانت هذه المفردات . . هى . . الورود ؟ . . ولكنها المهارة . . مرة أخرى . . هى التى عبر بها حسن سليمان هذا الحائط .

حرية الفنان وحيرة الجمهور بين الثابت والمتغير :

وبعد أن انتهينا من العمل رقم (١) نتحرك الآن إلى اللوحة الثانية فى معرض الفنان ، فنشهد بداية المفاجأة ، التى لا تنتهى مع نهاية الطواف بالمعرض ، . . الآن أدركنا لماذا كانت حيرة الصديق ، فمكونات وعناصر الأعمال رقم : ٢ ، ٣ ، ٤ ، ٥ . . . إلخ المعرض هى نفس عناصر ومكونات العمل رقم (١) وبوصفها الحرفى السابق بالفقرة الواردة تحت عنوان « العمل رقم (١) » ـ راجع الفقرة ـ نفس الإناء . . نفس الإضاءة . . نفس ميل الظلال . . نفس التكوين . . نفس المجموعة اللونية . . نفس . . . نفس . . . إلخ .

إذن ، فالحيرة كانت نتاج طبيعى لمحاولة يائسة للبحث عن المتغير ، فالثوابت جلية الوضوح ، فى جميع أعمال الفنان ، بدءاً من نوع الإطارات ، وحتى مكان توقيع الفنان ، وإن كنا نلاحظ ـ بعد جهد ـ بعض الاختلافات الطفيفة ، عند الانتقال من عمل إلى آخر ، وهى اختلافات قد تكمن فى اختلاف بعض أنواع الورود ، أو شكل آخر لـلآنية مثل «١٣ ، ١٤ ، ١٥ » أو ربما تغير بسيط فى إضاءة عمل هنا أو عمل هناك وقد تفصح وردة بطريقة أكثر أو أقل جرأة عن كينونتها فى هذه اللوحة أو تلك . ولكن . . هل تكفى هذه الاختلافات ـ على بساطتها ـ لكى نعتبرها « متغيرات » أمام هيمنة ووضوح الثوابت المتكررة ؟



وهل تكفى هذه الاختلافات . . لكى تعتبر إفصاحاً عن دوافع قوية تبرر على كل هذا الكم ؟ خاصة إذا كان العارض هو حسن سليمان ؟

ولنا الآن أن ندرك لِمَ كانت حيرة الصديق ، بعد ثبات وتكرر انفعاله بنفس الدرجة عند طوافه الأول بالمعرض ، هذا الطواف الذى لا يوقفه ولا يستوقفه عدد زهيد من اللوحات ـ إذا تحدثنا عن اللوحات الزيتية تخصيصاً ـ من حيث إن الفروق الواضحة بين عناصر وطريقة معالجاتها تصويرياً . ومن تلك الأعمال ، اللوحة الوحيدة المحتواة على نسيج (مفرش) مع باقى المفردات ، ولوحة عباد الشمس ، واللوحتان رقم (٥) ورقم (٢١) .

ولعل العمل رقم (٢١) بحالة وروده ، الشديدة التفرد ، عمل متميز فى نكهته ، يقف وحيداً فى معرض الفنان ، مفتقداً المؤانسة مع باقى الأعمال ، وكأنما أراد الفنان لنفسه ولجمهوره ـ عقاباً على إنجازه لعمل متفرد فى نوعه ـ بأن يكف عن متابعة عمل آخر بنفس الأسلوب ، أو لربما خشية ـ ليست فى محلها ـ من اتهام بإغراق فى التجريدية .

والعمل رقم (٢١) رغم تفرده ، إلا أنه يتسم بثنائية فى معالجة مفرداته التى هى الزهور والإناء ، فالزهور فى هذا العمل يعبر عنها الفنان بما يشبه تثبيت ومضات ضوئية عفوية الانتشار ، تنبثق من السطح الداكن فى أشكال غير منتظمة وفى دينامية شديدة الجرأة ، أما الإناء ، فعلى العكس تماماً ، حيث تقترب طريقة معالجته بطريقة موراندى (Morandi) الشديدة الصرامة والتنظيم فى معالجته السكونية لأوانيه .



وبعض القول فى تحليل أسباب الحيرة أمام ظاهرة التكرارية فى أعمال حسن سليمان هو أنك ، حين تبدأ طوافك بأعمال الفنان تشعر بأنك فى معرض لفنان مقتدر ، ولكنك حين تنهى طوافك . . تدرك أنك فى استوديو معلم مقتدر .

ونحن وإن كنا لا نقصد من المقارنة بين الفنان والمعلم ، هذا الفصل الباتر بين طبيعة ووظيفة كليهما ، فإننا أيضاً . . لا نسلم بالمزج العشوائى بينهما فى كل زمان ومكان . ونسعى نحو مفهوم إجرائى على درجةمن الوضوح لوظيفة وطبيعة كل منهما ، لكى لا يتحول تلاميذ الفنان إلى جمهور مُعلم ، ولكى لا يصبح جمهور الفنان تلاميذ للمعلم داخل قاعة العرض .

ونحن ، وإن أسندنا تكرارية أعمال الفنان إلى هذه الصرامة الواضحة فى العلاقة بين الثابت والمتغير فى سلسلة لوحاته ، فإننا نشك كثيراً أن يكون هدف الفنان هو عملية تطبيقية للتبادل والتوافيق الرياضية ـ بإطلاقها ـ على عناصر ومفردات العمل الفنى ـ بلا نهائيتها ـ ، بل نستبعد أيضاً أن يكون هدف الفنان ، هو إثبات قدرته على أنه (يصنع من الفسيخ شربات) ، لأن هذه قدرة ندركها مع أول عمل يصادفنا فى معرضه ، وبغير حاجة إلى التكرارية ، بل هى قدرة ندركها من قبل إقامته معرضه هذا ، منذ سنوات بعيدة ، حينما كانت ريشته تتصعلك فى حوارى القاهرة وأزقتها القديمة مع قططها الشاردة ، أو على جدران عتيق من جدرانها لتنجزلنا روائع الأعمال التصويرية ، قدرة نعرفها منذ كانت ريشته تحرث ريفنا المصرى وترصد مكوناته وسكانه ببراعة مازالت ماثلة فى المخيلة .

ترى أهى تكرارية ناجمة عن تلكؤ واسترخاء ذهنى ، مدعوم بطمأنينة ناجمة عن إدراك الفنان لبعد المسافة بينه وبين الكثيرين ممن لا يجيدون أبجديات التشكيل وأسسه ؟ أم هى تكرارية نتاج لقصور فى فهم العلاقة بين حرية الفنان والتزام المعلم ؟ أم هى تكرارية نتاج لاختلال فى العلاقة بين العرض والطلب على أعمال الفنان ؟ أم هى تكرارية نتاج لتضافر كل العناصر السابقة وغيرها من الأسباب ؟ وأياً كان الأمر ، يظل حسن سليمان ، ظاهرة من أهم ظواهر الحركة التشكيلية المصرية ، وحين تتبدى هذه الظاهرة فى شكل معرض ـ من حين إلى آخر على فترات متباعدة نسبياً ـ فإن الجدل الذى تثيره لا ينتهى بانتهاء المعرض . وختاماً ، أرجو ألا يتطير فرحاً ـ قياساً على تساؤلاتى السابقة وتحفظاتى على المعرض ـ بعض من الزملاء الفنانين ، ممن يتهمون الفنان بالجمود ، فمع كل ما ذكرت وما ألمحت ، فما زالت الهوة . . جد سحيقة بين الكثيرين وبين الفنان . . المعلم . . الركن حسن سليمان ●

من شعر مطران المجهول

رياضة فى الخلاء مع أبناء شوقى

أحمد حسين الطماوى

(٣)

« رياضة فى الخلاء » مع أبناء أحمد شوقى

بين شوقى ومطران صداقة وثيقة ، لم تشبها شبهة ، ولم تعترضها عقدة ، صقلها كل منهما بما أبدعه من شعر فى الآخر حتى ترسخت ، فما أن تحين مناسبة جليلة تحل بأى منهما إلا وساهما فيها بالتحية والتقدير . ففى حفلة تكريم خليل مطران عام ١٩١٣ ، أرسلت قريحة شوقى شعرا يليق بمكانة مطران وريادته . ورغم أن الخليل ــ فى بعض شعره ــ ينأى عن طريقة شوقى التقليدية فى الموضوعات والصياغة ، فإنه كان حسن الرأى فى شعر شوقى ، وهو القائل عند إماطة الحجاب عن تمثال أقيم لشوقى فى دار الأوبرا :

شوقى نزيل بكل قلب
فى صورة ما بها جمود

ما بقى الشعر فهو باقٍ
كأن فقدانه وجود

ولمطران فى شوقى وفى أسرته شعر كثير بديع ، منه قصيدته التى مطلعها : « أطلت نأيك عنى » ومنها :

ألست فى الشهر تشدو
صوتاً فتطرب دهراً

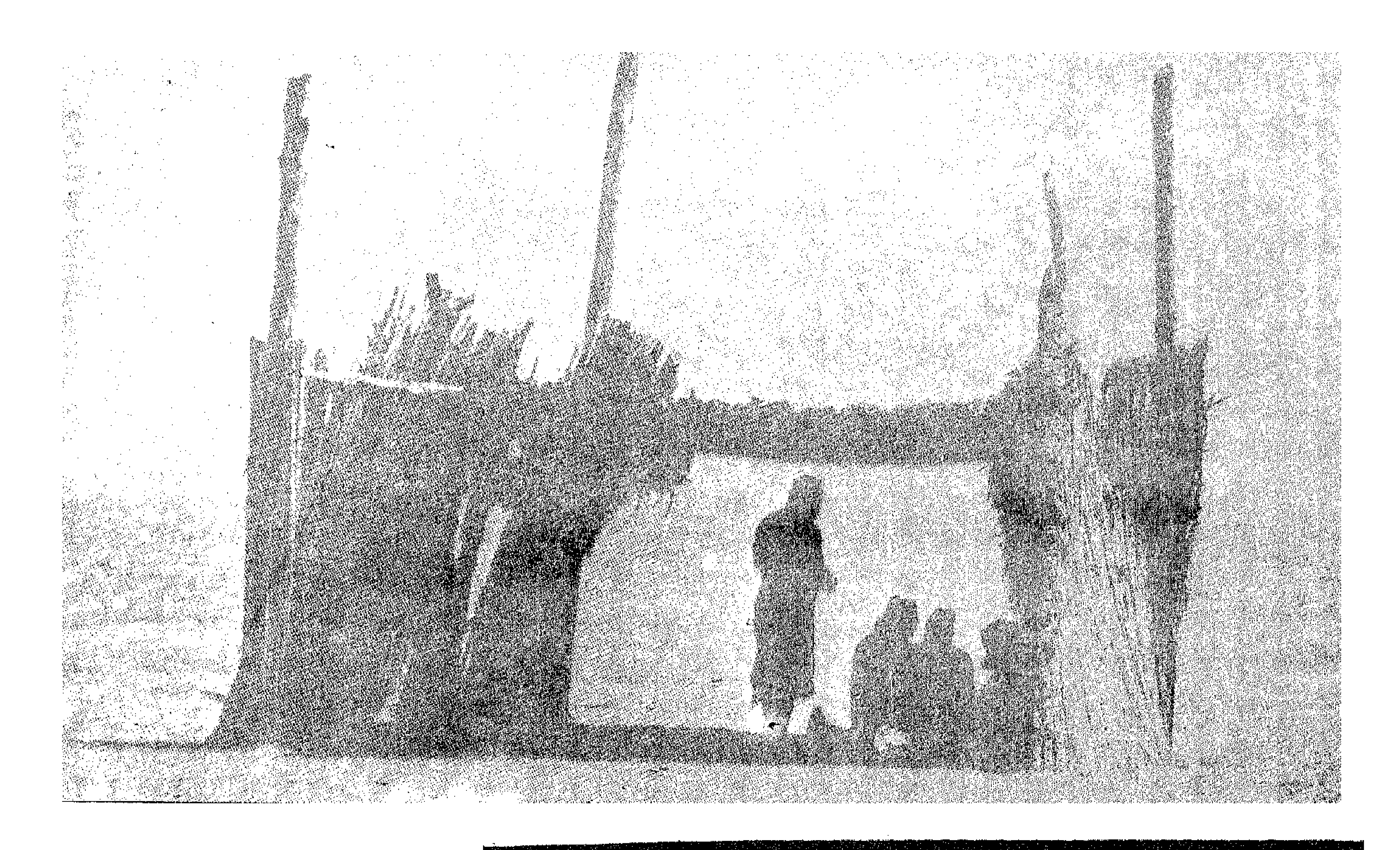
عدا تقريظه لديوان « الشوقيات » وقت ظهوره ، وقصيدته فى زفاف كريمته ، وناهيك عن رثاء مطران البليغ لشوقى عند وفاته عام ١٩٣٢ .

وهذه القصيدة « رياضة فى الخلاء . . . » تأتى ضمن المجموعة الشعرية المطرانية عن شوقى ، وكانت مجلة سركيس قد نشرتها ضمن عدد خاص أصدرته عن شوقى بمناسبة زواج كريمته « أمينة » . ومجلة سركيس

بنى أخى هيا بنا نلعب ... نركض فى الروض ولا نتعب
قد كان لى من قبل عهد جميل ... كعهدكم والآن شمسى أصيل
يا حبذا ذكرى الصبا والغرور ... ذاك هو العيش وذاك السرور

* * *

سرنا كجيش غانم ظافرْ ... أولنا فى المجد كالآخر
جيش من الأحرار يأبى النظام ... حسب العلى منه بلوغ المرام
أربعة والبأس غير العدد ... قد حملوا مختلفات العدد
أمينة تحضن بالساعد ... رسم عروس غضة ناهد[٢]
تحنو عليها تارة بافترار ... وتارة ترفعها بافتخار
وقد تناجيها بأسرارها ... جدا وقد تصغى لأخبارها
وقد تربيها بزجر عنيف ... وتتبع الزجر بعفو لطيف
وربما ألقت عليها اللثام ... بعد العناء الجم كيما تنام
ثم على وهو طفل وقور ... ساج فإن ساءته حالٌ يثور[٣]
ملبسه لا عيب فيه نظيف ... وسيره سير أمير شريف
تراه فى التفكير مستغرقا ... وقلما يسمح أن ينطقا
طالب علم قبل سبع السنين ... كيف يجارى الصبية الهاذرين
يجر دراجته اللامعة ... لرحلة نائية شاسعه
وعله جانب ما أبصرا ... فى صور من أمهات القرى
وبعده الثرثارة الفيلسوف ... حسين القاضى السفيه العسوف[٤]
فى قبعة مدت إلى كتفه ... وجبة قدت إلى نصفه
يحب أفراخ حمام له ... ولا ينى مفتقدا عجله
وشاته يعجبه وثبها ... وغالبا يحلو له ضربها
وقرده يضحكه كاشرا ... لكنه يغضبه ساخرا
ورأيه الثابت أن الحمام ... والبهم خير من خيار الأنام
وأن « بابا » رجل يعبد ... إلا إذا فاته منه يد
وأن عباسا أمير جليل ... ذو موكب فخم وزىّ جميل[٥]



وأن مولى الكل عبد الحميد ... لركبه الرائع فى كل عيد(٦)
كان إلى جنبى حسين يسير ... بهمة القرم العنيد المغير(٧)
كل خطاه عثرات تقال ... وعزمه لا شىء فيه يقال
وتقتضى الخدمة أن أغدوا ... جواده حينا وأن أعدوا
فياله بطل فى الطراد ... ويا لكتفى تحته من جواد

* * *

كذاك سرنا يوم تلك الغزاه ... إلى الرياض النضر منذ الغداه
حتى إذا صرنا إلى المقصد ... بعد مسير منصب مجهد
دقنا قليلاً من نعيم الثواء ... ثم نهضنا كخفاف الظباء
هبَّ على راكبا مهره ... ومر خطفا حانيا ظهره
وأطلقت وفرتها فى الهواء ... أمينة تنهب عرض الخلاء
وراح فى موضعه كابيا ... حسين من تقصيره باكيا
وبث فيهم كعجوز العرب ... تصيح فى الشجعان بين اللجب
فأوجفوا ما أوجفوا سارحين ... ثم انثنوا من خوضهم مارحين(٨)
وحق للغازين بعد الظفر ... أن يتهادوا طيبات السَّيَر

* * *

جلست فيما بينهم للكلام ... وجلسوا حولى جلوس الكرام
أمينة كالملك الطاهر ... مفترة عن لؤلؤ فاخر(٩)
ترنو بنجلاوين شبه الأصيل ... تلطفت أنواره فى المسيل
لها حلى أبهجها فى النظر ... خفرها قبل أوان الخفر
أما على فهو زين الصغار ... وعنده بعض دهاء الكبار(١٠)

كانت من المجلات السباقة فى تكريم الأدباء ، وإصدار أعداد خاصة عنهم تضم ما قيل فيهم من أشعار وخواطر ومقالات ، ويكفينا الإشارة إلى حفلاتها وأعدادها الخاصة عن حافظ ، ومطران ، وشوقى ، وأمين الريحانى .

وقصيدة « رياضة فى الخلاء » تعتبر من أدب الطفل ، وفيها يصطحب مطران أبناء شوقى إلى الرياض المزهرة للركض واللعب والحوار المفيد ، ويصور لنا الأطفال فى عهد البراءة والغرارة ، ويحدد معالم شخوصهم على نحو ما رآها فـ « أمينة » نبيلة وديعة الخصال إلا فى بعض الأحوال ، و« على » يمثل رفعة النفس واستقامتها ، ومن شمائل « حسين » علو الهمة وحدة الطبع والعناد والسفه ، ورغم هذا التنوع فإنه يبدى تفهماً لرغباتهم ، وحاجاتهم ، فيعمل على تلبيتها . وبعد نوبة اللعب واللهو يجلس بينهم ليحاورهم .

وعن طريق الأسئلة التى يطرحها عليهم يكتشف فيهم الإمكانات الكامنة ، ويستظهرها منهم فى شكل أجوبة ، ثم لا يلبث حتى يوجهها فيحسن التوجيه لما يبتغيه ، وأخال فى ذلك التوجيه تنمية للقدرات ، وإثارة للانتباه ، والحث على الاجتهاد ، ونفض الخمول ، وبهذا السلوك يحدث الشاعر أو المعلم تأثيره فى مريديه .

ومن حوار مطران مع هؤلاء الأولاد نتعرف على الأجوبة التلقائية الفطرية التى يتفوه بها الصغار الأبرار ، وعبارة الشاعر موائمة لأقوال الأطفال ، فلا يتحذلق فى

مكمل الخلق سوىّ رقيق ... ذو شعر جثل وعود رقيق[11]
وعن حسين المقتدى لا تسل ... من لك بالعطر ومن بالعسل
قطعة حلوى أبدعت فى مثال ... بض خبيث اللحظ حلو الدلال
مستكبر فى الجهل مستعظم ... ثوى وأصغى فعل من يفهم

* * *

بنى أخى ما شأننا والسّيَر ... هل لكم فى سلوة تبتكر

الجميع : نعم نعم
السائل : نحن إذن مدرسة ... وهذه لعبتنا المؤنسة
الجميع : نعم نعم
السائل : أنا هنا فى امتحان ... جزاء من يفلح فيه حصان
أمينة : لا لا
السائل : فما تبغينه من خطر
أمينة : ... أبغى كتابا حافلا بالصور
على : وإننى أوثر لو فى يدى ... قاض من المصنوع فى المولد
حسين : أمنيتى باخرة فى ارتجاج ... مثل التى فى السوق خلف الزجاج
السائل : لا يكم أحسن فى رده ... جائزة تأتى على وده
من الذى أوجد هذا الوجود ... ومن له دون سواه السجود
أمينة وعلى : الله
السائل : قد احسنتما ثم من ... أرفع ذى منزلة فى الوطن
حسين : سلطاننا
السائل : ثم من القيم ... من بعده
الجميع : ... عباس
السائل : ... أحسنتم
ومن أجل الناس فى عصره ... بالمعجب المطرب من شعره
أمينة بعد سكوت : نجهله
السائل : يا لطيف ما تجهلون ... لعارف كيف يربى البنون
من الذى تحيون فى ظله ... وتغنمون السعد من فضله
الجميع : بابا
السائل : نعم وهو الرحيم الجواد ... وهو الذى يهدى الهدايا الجياد
أخفى عليكم دعة فخره ... ولم يشأ أن تعلموا قدره
لكن من تدعون بابا الصغير ... ليس سوى أحمد شوقى الكبير[12]

تعبيره ، ولا ينسب إليهم ما يفوق عمرهم ، أو محصولهم من المعرفة ، وكأنهم قالوا ما سطره شوقى ، وهذا هو التعبير الصادق الملائم لمقتضى الحال .

وهذه الأسئلة التى يطرحها الشاعر عليهم ، تثير فيهم جواً من المنافسة التى تطلق إمكاناتهم الشخصية ، وترفع من درجة النشاط الذهنى عندهم ليحرز كل منهم السبق .

فإذا استشكل عليهم سؤال عن شىء ، وعز الجواب ، صاح فيهم « يا لطيف » ثم يأخذ فى تعديد أوصاف هذا الشىء لتقريب الأمر إليهم ، ومنحهم فرصة أخرى حتى ينطقوا به قبل أن يسميه لهم ، وهى طريقة مثلى فى تعليم الصغار ، لما لها من أصداء بعيدة فى نفسية الطفل ، حيث تحرك خيالاته ، وتحمله على معاودة التفكير لتحصيل الإجابة الصحيحة التى ترفعه عالياً فى نظر نفسه ونظر غيره .

ولا تفوت فطنة مطران قيمة الحافز لتحقيق الاجتهاد المطلوب ، فيرصد لمن يحسن الرد جائزة توافق هواه ، والتشجيع بالجوائز وسيلة تعليمية مضمونة النتائج ، لا بقصد سد الاحتياج فقط ، ولكن بغرض تحقيق التفوق على الانداد ، وتأكيد الذات ، ولا تختلف نفسية الطفل فى هذا المقام عن نفسية الرجل فى الحصول على الجوائز وبلوغ أعلى المراتب .

وفى كل الأحوال كان الشاعر يحدث الأطفال بلغة سهلة رقيقة تناسب أعمارهم ، ويوجه إليهم أسئلة تلائم مداركهم ، وفى خطابه لهم يحسون بمشاعر دافئة ، وفى تعاملهم معهم يحيطهم بنظرات حانية ، وأبداً لا يلجأ إلى التخويف والكبت ، ولهذا تأثيره فى إقبالهم عليه ، وارتياحهم له ومن ثم تتحقق الفائدة المرجوة من الرحلة السعيدة ، والرياضة فى الحدائق البهيجة .

كل هذا يصوغه مطران شعراً فى عبارة رائقة ، وديباجة صافية ، وخيالات محلقة ، والآن نطالع معه قصيدته .

* * *

مجلة سركيس فى أول ديسمبر ١٩١٢[1] .
من أدب الأطفال

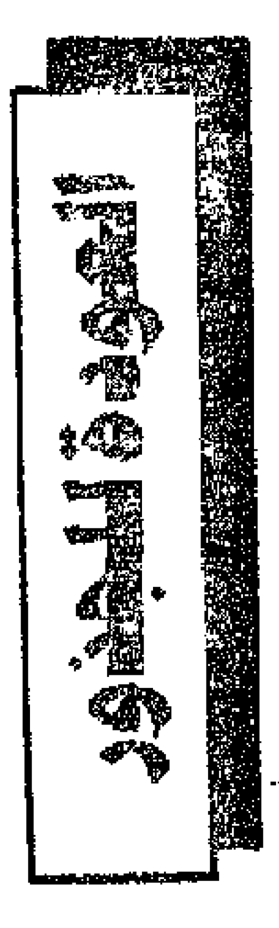
الهوامش :

١ - من الواضح أن هذه القصيدة نظمت قبل هذا التاريخ بوقت طويل
٢ - أمينة : ابنة شوقى . وقد هنأها مطران بزفافها (انظر ديوان الخليل) .
٣ - على : هو ابن شوقى .
٤ - السفه : نقص فى العقل وأصله الخفة ، وفى البيت سخرية لا تخفى ، وحسين : هو ابن شوقى .
٥ - عباس : هو الخديو عباس حلمى الثانى أمير مصر فى الفترة من ١٨٩٢ إلى ١٩١٤ .
٦ - عبد الحميد : إشارة إلى السلطان عبد الحميد خان الخليفة العثمانى فى الفترة (١٨٧٦ - ١٩٠٩) .
٧ - القرم : الشديد ، وقد تستعمل مجازا بمعنى « السيد » .
٨ - وجف : اضطرب .
٩ - قال شوقى فى ابنته أمينة عدة قصائد منها هذه الأبيات :

يا حبذا أمينة وكلبها ... تحبه جدا كما يحبها
أمينتى تحبو إلى الحولين ... وكلبها يناهز الشهرين
لكنها بيضاء مثل العاج ... وعبدها أسود كالديباجى . . .

١٠ - قال شوقى عندما رزق بعلى
صار شوقى أبا على فى الزمان المترلل
وجناها جناية ليس فيها بأول

١١ - شعر جثل : كثير لين
١٢ - إشارة إلى أنهم يسمون جدهم بابا الكبير .



الموسيقى فى عالم الحب والموت

د . أحمد عتمان



كان أورفيوس ــ ابن كاليوبى ربة الشعر الملحمى ــ شاعراً طراقيا عاش فيما قبل العصر الهوميرى البطولى . وهو من أتباع ديونيسوس إله الخمر والمسرح وعازف رائع على القيثارة حيث يسحر الأحياء والأشياء بأنغامه فتهرع إليه الأحجار والأشجار وتتوقف المياه فى الأنهار والبحار وتلتف حوله الحيوانات الضارية والطيور الجارحة . تزوج يوريديكى وهى إحدى عرائس الغابات تنمو مع الأشجار وترتبط بها طول العمر . وقع فى حبها أريستايوس إله النحل والصيد فصدته وأعرضت عنه ، وفى أثناء هروبها منه داست على ثعبان لدغها فماتت على الفور . وقد رسم بيكاسو هذه الحادثة الأسطورية فى إحدى لوحاته الرائعة .



نزل أورفيوس إلى العالم السفلى هاديس بإذن خاص لكى يستعيد زوجته يوريديكى . وهناك سحر آلهة العالم السفلى والموتى جميعاً بموسيقاه العذبة . فسُمح له بأن يصعد مرة أخرى إلى عالم النور والشمس والحياة مصطحباً زوجته الحبيبة شريطة أن تسير من خلفه وألا ينظر إليها قط طالما لا يزالا فى منطقة العالم السفلى . وبالفعل سار أورفيوس ومن ورائه زوجته فى طريقهما للخروج من عالم الموتى . ولكن ما أن اقترب أورفيوس من حدود الدنيا وعالم الأحياء حتى غلبه الشوق لرؤية زوجته فأراد أن يتأكد من وجودها خلفه وأنها ستخرج معه للحياة فأخل بالشرط المتفق عليه ونظر للوراء . وعلى الفور اختفت يوريديكى كما يختفى السراب وللأبد .

ولقد أثارت هذه الأسطورة خيال الشعراء الإغريق والرومان وعالجها مؤلفو التراجيديا الإغريقية بيد أن هذه الأعمال التى عالجت هذه الأسطورة قد فقدت ولم تصل إلينا . وجدير بالذكر أن يوريديكى زوجة كريون فى مسرحية «أنتيجون» لسوفوكليس تحمل اسم هذه الشخصية الأسطورية الأقدم ــ أى زوجة أورفيوس ــ وليست هى نفسها . وأشار فرجيليوس أمير الشعر اللاتينى إلى أسطورة أورفيوس ويوريديكى فى «الزراعيات» الكتاب الرابع أبيات ٥٢٣ - ٥٢٧ . ونظمها شعراً رائقاً ورائعاً شاعر الحب والأساطير أوفيديوس فى الكتاب العاشر من «التناسخات» ويحكى فيرجيليوس هذه الأسطورة فى « الزراعيات » (أبيات ٣١٥ - ٥٣٨) وعالجها الشاعر الفيلسوف سينيكا فى مسرحيته «هرقل فوق جبل أويتا» (أبيات ١٠٣١ - ١١٠٠)

وأشار ميلتون إلى هذه الأسطورة فى رائعته «الفردوس المفقود» (الكتاب السابع بيت ٣٠ ومايليه) وفى «ليكيداس» (أبيات ٥٨ - ٦٣) ولا الجرو (L'Allegro بيت ١٤٥ ومايليه) . وصاغ الموسيقار النمساوى الشهير جلوك (Ch. W. Gluck) أولى أوبراته الكبرى «أورفيو» أى أورفيوس عام ١٧٦٢ . ونظم الشاعر الفرنسى الرومانسى أندريه شينيه قصيدة إليجية عن أورفيوس جاء فيها :

وحول نصف الإله تحلق الأمراء صامتين
تعلقوا بصوته دون حراك ساكنين
وهكذا ظلوا ــ حتى بعد أن أنهى أغنيته ــ منصتين

وتدور مسرحية جان آنوى «يوريديس» التى ظهرت عام ١٩٤٢ حول أسطورة أورفيوس ويوريديكى . ولكننا نجد أورفيوس فيها صاحب مقهى وعازفاً على الفيولين يلتقى بممثلة سائحة فى محطة القطار . يحبها حباً جماً ولكنه يفقدها . بسبب إصراره المفرط على معرفة قصتها مع عشاقها السابقين . ويستردها له مسيو هنرى الغامض شريطة ألا ينظر إليها أورفيوس حتى الصباح ولكنه يخل بالشرط فيسألها عن الحقيقة كاملة ويحملق فى وجهها ويفقدها إلى الأبد بالموت ●

عالم الفيزياء نيلز بوهر ونظريته التتامية

إميل توفيق

كنت أدرس وأراجع بعض الخصائص في الفيزياء الحديثة المعاصرة . وأهمها النظرية التموجية وميكانيكا الكم ـ واختلافها عن الميكانيكا الكلاسيكية ـ لنيوتن ـ واختلافها عن النظرية الذرية التي كانت تتبع التفسيرات الكوكبية (دوران الالكترونات حول نواة الذرة كما تدور الكواكب حول الشمس) .

جاء « نيلز بوهر » وفسر تلك التجارب التي أوضحت أن الضوء يجمع إلى كونه جسيمات ـ Particles ـ أنه ـ أيضا ـ تموجات Waves

بعض التجارب تتراءى للرائي أن الضوء في صورة جسيمات (أو دقائق) وبعض التجارب الأخرى تبين أن الضوء على شكل موجات أو تموجات . وحتى الجسيمات الكهربية كالإلكترونات . . . لها طبيعة جسيمية . كما أن لها طبيعة تموجية . ولكن العلماء لم يمكنهم أن يثبتوا ظهور الطبيعتين في آن واحد وجاء « نيلز بوهر » وفسر هذه الخصيصة التي تجتمع فيها الصفتان . . . بما سماه بالتتامية Complementarity .

إن الجسيمية نظرية صحيحة . . وبناء على صحتها تظهر التجارب التي توضح طبيعة الجسيمات والموجية أو التموجية نظرية صحيحة وبناء على صحتها تظهر التجارب الموضحة لطبيعة التموجات .

ونظرية الكم(*) Quantum Theory التي وضحها العالم ماكس بلانك ـ قد جعلت الصورتين الجسيمية والموجية تتمم إحداهما الأخرى ، ولأن الإلكترون طبقا للأسلوب العادي في نظرتنا للأشياء إما أن يكون جسيما وإما أن يكون موجة . . ولا يمكن أن يكون جامعا لهما في وقت واحد . فهاهنا تظهر مشكلة انقسام الظواهر ، لكن نظرية الكم قد جاءت فجعلت الطبيعة الموجية مبنية على عدم انقسامية الظواهر . . أو عدم انقسامية حالة الكم ؛ ففي حالة الكم لا يكون الإلكترون جسيما ولا موجة بالمعنى القديم ، ففي حالة ما تكون الطاقة منخفضة يكون الإلكترون كائنا قائما بذاته ، له نموذج وشكل متفقان مع الحركة الموجية ، وأية محاولة للنظر إلى تركيبه التفصيلي بالمشاهدة المباشرة سوف تؤدي إلى هدمه . ذلك أن أدوات المشاهدة سوف تفرغ كمية كبيرة من الطاقة لا تستمر معها ظروف الطاقة المنخفضة (والتي تظهر فيها الموجات وفيها الأطياف التي يعرف بها كل عنصر) . ولكن عند بلوغ الطاقات العالية (بالطرق الخاصة) يمكننا أن نتنبأ عن وجود الإلكترونات كجسيمات تدور حول النواة كما تدور الكواكب حول الشمس .

لذلك ، فإن نيلز بوهر يصف الذرة بكونها حالة كم شبيهة بالموجة . . وبأن لها نظاما كوكبيا من جهة أخرى . . فهما وصفان متتامان ، كل منهما صحيح ولكنهما يطبقان في ظروف مختلفة .

كان نيلز بوهر قد ألف كتابا بعنوان « الفيزياء الذرية والمعرفة البشرية » نشره في ١٩٥٧ ـ ترجمه سنة ١٩٧٤ الدكتور رمسيس شحاته وراجعه أ . د . محمد عبد المقصود النادي ـ امتلأ الكتاب بأمثلة للخصائص التتامية في موضوعات متنوعة . . بعد أن غض النظر عن وجود التطابق التام في التشبيه بين الموضوعات الذرية وبين هذه الموضوعات المتنوعة .

ففي النظر إلى ظواهر الحياة يسهل ـ جدا ـ القيام بتجارب تدور حول الظواهر الكبيرة ، ولكن يصعب ـ جدا ـ القيام بتجارب تدور حول الظواهر الصغيرة جدا ، أو المتناهية الصغر والتي تشبه تلك التي تخضع « لكم الفعل » . . فالجزيئات الحيوية وما تحتويه من كروموسومات وناسلات (أي جينات) . وتفاعلاتها في الانقسام أو التوالد ، وما يتبع من شئون وراثية ، إنما تخضع لما تخضع له الذرة تحت الطاقات المنخفضة ، ولا سبيل أمام الظواهر المتوقعة في المجال المتناهي الصغر إلا إلى إبقاء أسرار الكائن الحي خافية ، فهناك فارق بيّن بالفعل بين الأوجه الخاصة بالحياة كحفظ الذات والتوالد للأفراد من ناحية ، والوجه التجريبي الذي يستوجبه ـ من ناحية أخرى ـ التحليل الفيزيائي . فنقول إذن : إن بين الظواهر الكبيرة ، والظواهر المتناهية في الصغر تماما . . أي صلة تتامية .

وفي النظر إلى العقل والغريزة . لابد أن نرجع أولا للشرح الذي أعطاه الفيلسوف هنري برجسون(1) ، فقد قال : إن كل غريزة محددة بالذات تختلط بالعقل ، كما أن كل عقل واقعي تمتزج بالغريزة ـ ولا يمكن تعريف كل منهما تعريفا صارما فهما ميلان وليسا شيئين تامي التكوين ـ وإذا لم ننظر إلا إلى الحالات القصوى التي نشهد فيها الانتصار التام للعقل والغريزة وجدنا فارقا جوهريا . فالغريزة الكاملة هي قدرة كاملة على استخدام الأدوات العضوية ، بل على إنشائها . أما العقل الكامل فهو القدرة على صنع الأدوات غير العضوية وعلى استخدامها . وفي تطورهما سنجد أن العقل سيتجه إلى الشعور ، وأن الغريزة ستتجه إلى اللاشعور . وفي مسألة الفطرة وعلاقتها بكل منهما نقول : إن هناك معرفة فطرية . وهذه المعرفة الفطرية تنصب في حالة الغريزة على الأشياء والمواد ، وفي حالة العقل على العلاقات أو على الصور ، والتصورات .

وهنا نجد نيلز بوهر يقول : إن أي تفكير بشري لابد له من استخدام تصورات تصاغ بلغة ما ، ينبغي أن يتعلمها كل جيل بادىء ذي بدء . وهذا الاستخدام للتصورات لا يطغى في الواقع على الحياة الغريزية إلى حد بعيد ، بل إنه ينهض بشكل عريض في علاقة تتامية كاملة مع فعل هذه الغرائز الموروثة . ويتابع قوله : إن القدرة المذهلة التي تملكها الشعوب البدائية على توجيه ذاتها في الغابات والصحاري بتلك المهارة التي فقدتها الشعوب الأكثر تحضرا . . هذه القدرة تشهد بأن مثل تلك الأعمال الخارقة لا تكون مستطاعة إلا عندما لا يكون ثمة سبيل إلى التفكير التصوري . ولكنها من ناحية أخرى تؤدي أغراضا متنوعة تسهم في ازدهار المدنية . . إن الطفل حديث الولادة بمجرد أنه لم يصبح بعد واعيا لاستخدام التصورات يكاد ألا يكون آدميا ، ولكنه ، لأنه إنسان ، له بالطبع الإمكانات العضوية لأن يتلقى بواسطة التربية ثقافة تمكنه أن يحتل مكانه في بعض مجتمعات الإنسان .

هذا ، وهناك أبحاث لدراسة الخصائص البيولوجية لأمة من الأمم ـ كما أن هناك أبحاثا لدراسة التقاليد الاجتماعية والروحية لتلك الأمة ـ وهناك اتفاق بأن هذه الخصائص البيولوجية مستقلة عن الخصائص الروحية . أما الصفات الإنسانية فهي تقتصر على الوارثة الجسدية . ويمكننا أن نقول بحق : إن الثقافات البشرية المختلفة تتتام فيما بينها ، ونحن نعلم أن اتصالا وثيقا ـ إن كثيرا أو قليلا ـ بين المجتمعات الإنسانية المختلفة يمكن أن يؤدي إلى التحام تدريجي للتقاليد تتولد عنه ثقافة جديدة تماما . ولهذا لسنا بحاجة لأن نذكر بأهمية اختلاط الشعوب عن طريق الهجرة أو السفر في سياق تقدم المدنية الإنسانية ، ولعله من أعظم أماني الدراسات الإنسانية أن نسهم بواسطة معرفة متزايدة لتاريخ التقدم الثقافي في محو الأفكار المبنية على التعصب والأهواء تدريجيا . فهذا هو الهدف المشترك للعلم بعامة . متى كان مقترنا بالقيم والمثل العليا ●

لا أريد ان أبدو مسرفا فى الثناء على هذا الكتاب ـ ولو أنه يستحق كل ثناء ـ فإن الثناء على مثل مترجميه من مثل فيه مظنة المجاملة أو على الأقل شبهة الرغبة فى رد الجميل . ذلك ان الدكتور مجدى وهبه هو أستاذى الذى أعددت تحت إشرافه رسالتى للدكتوراه ، وهو شيخى ـ بالمعنى القديم لهذه الكلمة ـ الذى قرأت عليه تشوسر منذ عشرين عاما فى كلية آداب القاهرة ، ومن خلاله عرفت شعر القرن السادس عشر والسابع عشر والثامن عشر فى انجلترا . والدكتور عبد الحميد يونس ـ وإن لم أتتلمذ له مباشرة ـ أستاذ جليل أكن لكتاباته فى النقد الأدبى وفى علم المأثورات الشعبية على السواء كل إكبار ، وأعد كتابه عن الأصول الفنية للنقد الأدبى ، وترجماته عن الانجليزية ، من خير الأعمال فى بابها . لكنى أيضا لا أريد أن أبخس هذا الكتاب حقه ، ولا أريد ان أكون واحدا ممن ينطبق عليهم قول قاسم أمين : عرفت قضاياه حكموا بالظلم ليشتهروا بين الناس بالعدل والأقل إذن ـ دون مواربة ـ ان هذه الترجمة عمل كبير يؤرخ به ، وانها عمل باق على الزمن .



حكايات كانتربرى

د . ماهر شفيق فريد

من الشائع ان تتعالى الشكاوى فى هذه الأيام من انحسار مد الترجمة . والشكوى صحيحة ، ولكنها لا يجب ان تنسينا ان السنوات الأخيرة قد شهدت على الأقل ثلاث ترجمات عظيمة : ترجمة الدكتور طه محمود طه لرواية جويس « يوليسيز » ؛ ترجمة الدكتور محمد عنانى للكتابين الأولين من ملحمة ملتقى « الفردوس المفقود » (والكتب الأربعة التالية الآن فى مطابع الهيئة التى تصدر هذه المجلة) : ثم هذه الترجمة التى قام بها الدكتور مجدى وهبه والدكتور عبد الحميد يونس .

إن تشوسر الذى وقع عليه اختيار المترجمين علامة على طريق الأدب الأوربى . إنه أبو الشعر الإنجليزى ، بئر الانجليزية الذى لم يعرف التلوث ، هنا وفرة الله ـ كما قيل عنه ـ لفرط غناه وثرائه . ومكانه فى الأدب راسخ بعملين على الأقل : « حكايات كانتربرى » وقصيدة « ترويلوس وكريسيدا » . وتأثيره ممتد من عصره إلى عصرنا ، يخترق العصور والأماكن واللغات . هناك ، مثلا مجموعة كاملة من الشعراء تعرف باسم التشوسريين اسكتلنديه ، ظهرت فى القرنين الخامس عشر والسادس عشر ، وصمت رجالا من طبقة هنريسون ، ودنبار ، وجافين دوجلاس ، وجيمز الأول ملك اسكلندا . « حكايات كانتربرى » شعر قصصى لا يخلو من غنائية ولا من درامية . إنه يطوع اللفظ لرسم معالم عصر ، وللغوص على أعماق الشخصيات المقدمة . هذا هو منطلق كل أدب عظيم : وهى باختصار ، درس للمترجمين : درس فى سعة العلم ، والإحاطة بالمؤلف والعصر ، ومعايشة النص من الداخل ، والوعى بالسياق التاريخى والاجتماعى والثقافى . ولكن هذا لا ينفى ان لى عددا من الملاحظات على الترجمة ، أقدمها من موقع المتعلم المجتهد الذى لا يطمع فى أن يسامت أساتذته علما ولا فكرا ، ولكنه لا يتردد . رغم ذلك ـ فى الجهر بما يبدو له صوابا .

ملحوظتى الأولى فى الواقع أدين بها الصديق ففى حديث عارض بيننا عن مقدمة الترجمة لاحظ انها تكاد تنقسم إلى جزئين منفصلين لارابطة بينهما : جزء عن تشوسر وعصره ، وجزء عن التراث الشعبى العربى فى « حكايات كانتربرى » . أعتقد ان هذا صحيح ، وأرجح ان كاتب الجزء الأول هو الدكتور وهبه ، وكاتب الجزء الثانى هو الدكتور يونس . وكان الأجدر بهما ان يحاولا تحقيق نوع من اللقاء بين هاتين الجديلتين ، بدلا من أن تظلا متوازيتين لا تلتقيان .

ألاحظ أيضا فى المقدمة ان الدكتور مجدى يذكر ـ مشكورا ـ ان هناك « ترجمة للتوزيع الخاص قام بها الأستاذ ماهر شفيق فريد لحكاية رئيسة الدير » . ربما كانت هذه العبارة المقتضبة بحاجة إلى شىء من الشرح ، وشىء من التحرير أو التصويب . فأنا فعلا ترجمت حكاية رئيسية الدير ولكنى نشرتها فى مجلة « المجلة » (عدد أغسطس ١٩٦٤) . أما ترجمة التوزيع الخاص فهى عبارة عن كتاب عنوانه « دراسات فى الأدب الانجليزى » طبعته على الاستنسل فى طبعة محدودة من مائة نسخة وضمنت ترجمة لجزء من فاتحة « حكايات كانتربرى » وليس لحكاية رئيسة الدير .

هذه ملاحظات على المقدمة أما النص ذاته فألاحظ عليه :

أولا ــ كثرة الأخطاء المطبعية وهو ما يجب ان يخلو منه عمل جليل كهذا .

ثانيا ــ اسم تشوسرا الأول يرسم فى بعض المواضع : جيفزى وفى مواضع أخرى : جيوفرى كما يكتب . وعندى انه يجب توحيد رسم الاسم بصيغة : جيفرى ، إذ يجب أن ترسم أسماء الأعلام كما تنطق .

ثالثا ــ فيما يختص بتعريب أسماء بعض الأعلام أريد أن أذكر مايلي :

ص ٢٣٨ : أوكليدس : اسمه بالعربية اقليدس .

● كتاب الماجستي في الفلك يسمى بالعربية : المجسطي بالطاء لا التاء .

ص ٤٠٢ : أدوناتوس زوج الزباء أوزنوبيا ملكة تدمر هو بالعربية : أذينة .

ص ٩٥ وص ٤١١ : كريزوس الثرى ملك ليديا هو بالعربية : قارون .

رابعا ــ في ص ٢٤٧ ترد عبارة « لا استطيع ان أفرز الحب من الردة » . وهذه في ظني ـ ترجمة للتعبير الانجليزي to separate the wheat from the chaff والواقع ان هذه العبارة ترد في الانجيل أو العهد الجديد ، وترجمتها هناك « يفصل الحنطة عن الزوان » ، إن شاء المترجمان الالتزام بالترجمة السابقة ، وإن كان لهما ـ بطبيعة الحال ـ ان يعيدا ترجمة العبارة بما يروقهما .

ملحوظتي الأخيرة تتعلق بوجود عدد من الأخطاء اللغوية هي :

ص ٦٥ ملفتا للأنظار : صوابها لافتا للأنظار .

ص ١٩٠ : إذا كان فرو القطعة أملسا ناعما : صوابها أملس بدون الألف .

ص ١٩١ : لقد منحت الله نحن النساء مواهب ثلاث بالفطرة : صوابها ثلاثا .

ص ١٩٤ : كنت امرأة لطيفة بشوشة : صوابها : بشوشا ، رغم ان امرأة مؤنث .

ص ٢٣١ : إن الطهارة والصوم اللذين بهما نحن الرهبان الجوالين يجعلون المسيح : صوابها يجعلان .

ص ٢٩٥ : لم ينفذ صبرها : صوابها لم ينفد بالدال لا الذال .

ص ٣٥٥ : كلما ارتفع شأنه ، كلما اعتبر منبوذا . الصواب حذف كلما الثانية .

ص ٤٢٠ : إن مكونات المستمع الطيب متوفرة لدى : صوابها متوافرة . نحن نقول : يتوفر على العمل مثلا .

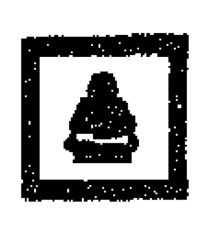
ص ٤٨٧ : يا سيدى القسيس أأنت قمصا أم قسا ؟ صوابها : أأنت قمص أم قس ، إذ لا وجه للنصب هنا .

ص ٤٩٠ : العبارات عظيمة على الفهم : صوابها المستعصية أو العصية على الفهم .

ص ٤٩١ : ويتهكم تشوسر من هذا الأسلوب : صوابها : يتهكم بهذا الأسلوب . فيما عدا هذه الهفوات ـ ويعضها قد يرد إلى اخطاء الطباعة ، كما أن البعض الأخر من قبيل المختلف في شأنه وليس بالخطأ القاطع على كل الأقوال ـ ليس لدى سوى الثناء على عوبية الدكتور وهبة والدكتور يونس ، وقدرتها على الإبانة دون معاظلة أو ابتذال ●

حكايات من القاهرة

عبد المنعم شميس



شهدت شوارع وسط القاهرة في الأربعينيات رجلاً أنيقا شديد الأناقة ، مهندم الثياب ، حليق الذقن في دقة بارعة ، لامع الشعر يكاد يصففه شعرة شعرة لا خصلة خصلة .

وكنت تراه في غالب الأحيان مرتديا بدلة سوداء ، متقنة التفصيل ، لم تبتعد عنها المكواة إلا منذ لحظات . . . ولعل صاحبها كان يحرص على الحياة واقفاً ، فلا يجلس على كرسي ، ولا يستريح مسترخياً فوق أريكة . . فلم يره أحد إلا ماشيا في الشوارع بخطوات بين السريعة والبطيئة ، وقد حمل كتبه وصحفه ومجلاته تحت أبطه ، لا يتوقف عند منعطف طريق ، ولا يتريث في مشيته لسبب من الأسباب ، وقد ساعدته الشوارع والأرصفة في وسط المدينة على هذه الحركة الأوتوماتيكية المندفعة ، فلم يكن فيها زحام ولا مطبات ولا عقبات .

كان هذا الرجل الأنيق يسير نحو غاية مجهولة . . لا أحد يعلم إلى أين ذهب وإلى أين يريد أن يذهب ؟ . . وقد تراه في الشارع ساعة الظهيرة في عز الصيف . وقد تشاهده ساعة العصارى أو ساعة الغروب في أي شارع ، ثم تعود إلى هذا الشارع فتراه مرة أخرى وقد عاد من حيث بدأ رحلته .

أمره عجيب . .

هل كان يبحث عن شيء مجهول أو شيء مفقود ؟ . . وهل كان هذا الشيء تائها في شوارع وسط القاهرة ؟

كان حسين عفيف المحامي مثل المنادى الصامت الذي يبحث عن طفل مفقود . . . ولكن المنادى في ذلك الزمان كان يحمل جرسا ، وكان يصيح بالناس : ولد تايه يا اولاد الحلال ، وحلاوته نص ريال .

واقترن اسم حسين عفيف في تلك الأيام بشيء جديد ظهر في الحياة الأدبية اسمه : الشعر المنثور .

وكان حسين عفيف يطبع هذا الشعر المنثور في كتب أنيقة جدا . . ورق فاخر وأغلفة وردية كأنها رسائل عشاق ، ولعله كان يقلد نفسه في أناقة زيه ؛ فجعل الأناقة طابعاً لكتبه المطبوعة . . ولعله كان يهتدى بطريقة (أحمد الصاوى محمد) صاحب (مجلتى) عروس المجلات في تلك الأيام جمالاً وأناقة وشياكة . عندما كانت مجلة (المقتطف) كئيبة واجمة وكأنها فيلسوف رث الثياب منكوش الشعر . لم يعرف الموسى طريقة إلى ذقنه ، ولكنه ينطق بالحكمة . . وعندما كانت مجلة (الهلال) متواضعة تواضع الأدباء الفقراء الذين يكتبون روائع القصص والشعر بخط جميل على ورق تافه رخيص .

وكان (أحمد الصاوى محمد) سباقا إلى طباعة الكتب الأنيقة أيضا ذات الورق الفاخر والأغلفة الوردية . . وقد تبعه (حسين عفيف) في طريقته عندما طبع دواوين شعره المنثور .

ثم أصبح هذا الشعر المنثور أو النثر المشعور موضة العصر ، وامتلأت به كراسات الصبيان والبنات من المراهقين والمراهقات الذين كسروا عمود الشعر في سبيل الهوى الغلاب ، والعشق الجامح .

كل ولد يحب بنتاً يكتب لها هذا الكلام . . وكل فتاة تحب غلاما تكتب له هذا الكلام . . حتى اختلط الأمر . . وأصبح قضية أدبية قبل قضية الشعر الحديث .

وذات يوم غضب الدكتور عبد الوهاب عزام غضباً شديداً ، وأخذته النخوة العربية ، واعتقد أن الشعر العربي يتهدده الخطر ، وأن المتنبي صديقه الصدوق يستصرخه من قبره لينقذ ديوان العرب الذي هو الشعر من هذا الرجل الذي اسمه : حسين عفيف . .

وقرر الدكتور عبد الوهاب عزام أن يتولى بنفسه تدريس علم العروض والقوافي في كلية الآداب بجامعة القاهرة . . وهذا أضعف الإيمان .

ولكن عمود الشعر كان قد انكسر . . ووضعت بقاياه داخل هذا الغلاف الوردى الأنيق الذي صنعه حسين عفيف من ورق هش مزقته الأيام . . وأحالت لون الورد إلى لون التراب . . فوق رف مكتبة علاها الغبار . . غبار الزمن . ●



يشكو المهتمون باللغة العربية من شيوع اللحن والخطأ اللغوى على ألسنة الكثيرين من المشتغلين بالأدب والإعلام بصفة خاصة . ويبدو أن هذه المشكلة ليست جديدة طارئة ، فقد رصد الجاحظ فى كتابه «البيان والتبيين» بابا للحن الخاصة من العلماء والأمراء ، ولكنه لم يتناول الظاهرة بالعنف الذى نتناولها به اليوم ، فلم تكن فى أيامه تمثل خطرا على اللغة مثلما هى اليوم . وهذه مختارات من هذا الباب تعرض بالأسلوب الجاحظى نماذج للحن الذى كان شائعا فى عصره أو قبله .



باب اللحن

قال أبو الحسن : أوفد زياد عبيد الله بن زياد إلى معاوية فكتب إليه معاوية : إن ابنك كما وصفت ولكن قوّم من لسانه . وكانت فى عبيد الله لكنة لأنه كان قد نشأ بالأساورة مع أمه مرجانة ، وكان زياد قد تزوجها من شيرويه الأساورى ، وكان قد قال مرة : افتحوا سيوفكم . يريد : سلّوا سيوفكم . فقال يزيد بن مفرغ :

ويوم فتحت سيفك من بعيدٍ
أضعت وكل أمرك للضياعِ

***

وقال يوسف بن خالد التميمى لعمرو بن عبيد : ما تقول فى دجاجة ذبحت من قفائها ؟ قال له عمرو : أحسِن . قال : من قفاؤها . قال : أحسِن . قال : من قفاءها . قال له : من عناك هذا ؟ قل : من قفاها واسترح .

***

وقال مسلم بن سلام : حدثنى أبان بن عثمان قال : كان زياد النبطى شديد اللكنة وكان نحويا ، قال : وكان بخيلا ، دعا غلامه ثلاثا فلما أجابه قال : فمن لدن دأوتك فقلت لبى إلى أن أجبتنى ما كنت تصنأ ؟ يريد من لدن دعوتك إلى أن أجبتنى ما كنت تصنع .

***

وقال الأصمعى : خاصم عيسى بن عمر النحوى الثقفى رجلا إلى بلال بن أبى بردة ، فجعل عيسى يشبع الإعراب وجعل الرجل ينظر إليه ، فقال له بلال : لأن يذهب بعض حق هذا أحب إليه من ترك الإعراب ، فلا تتشاغل واقصد بحجتك .

وقدّم رجل من النحويين رجلاً إلى السلطان فى دين له عليه فقال : أصلح الله الأمير ، لى عليه درهمان . قال خصمه : لا والله أيها الأمير ، إن هىَ إلا ثلاثة دراهم ، لكنه لظهور الإعراب ترك من حقه درهماً .

***

قال : خاصم رجل إلى الشعبى أو إلى شريح رجلاً فقال : إن هذا باعنى غلاما فصيحا صبيحا ، قال : هذا محمد بن عمر بن عطارد بن حاجب زرارة .

وقال مسلمة بن عبد الملك : إنى لأحب أن أسأل هذا الشيخ ، يعنى عمرو بن مسلم ، فما يمنعنى منه إلا لحنه .

وقال عمر : تعلموا النحو كما تعلمون السنن والفرائض .

قال رجل للحسن : يا أبى سعيد . فقال : كسب الدوانيق شغلك عن أن تقول يا أبا سعيد ؟

قالوا : وأول لحن سمع بالبادية : هذه عصاتى . وأول لحن سمع بالعراق : حى على الفلاح .

***

ومن اللحانين البلغاء خالد بن عبد الله القسرى ، وخالد بن صفوان الاهتمى ، وعيسى بن المدور .

***

وقال بعض النساك : أعربنا فى كلامنا فما نلحن حرفا ، ولحنا فى أعمالنا فما نعرب حرفاً .

***

وكان هشيم يقول : حدثنا يونس عن الحسن . يقولها بفتح الياء وكسر النون . وكان عبد الأعلى ابن عبد الله السلمى يقول : فأخذه فصرعه فذبحه فأكله . بكسر هذا أجمع .

***

وكان مهدى بن مهلهل يقول : حدثنا هشام . مجزومة ، ثم يقول : ابن . ويجزمه ، ثم يقول : حسان . ويجزمه . لأنه حين لم يكن نحوياً رأى أن السلامة فى الوقف .

قال خلف : قلت لأعرابى : ألقى عليك بيتا ساكتاً ؟ قال : على نفسك فألقه .

وقال أبو الفضل العنبرى لعلى بن بشير : إنى التقطت كتابا من الطريق فأنبئت أن فيه شعرا ، أفتريده حتى آتيك به ؟ قال : نعم إن كان مقيدا . قال : والله ما أدرى أمقيد هو أم مغلول .

***

وقال بعضهم : ارتفع إلى زياد رجل وأخوه فى ميراث ، فقال : إن أبونا مات وإن أخينا وثب على مال أبانا فأكله ، فقال زياد : الذى أضعت من لسانك ، أضر عليك مما أضعت من مالك .

قال أبو عبيدة : أرسل ابن لعجل بن لُجيم فرساً له فى حلبة فجاء سابقا ، فقال لأبيه : يا أبت بأى شىء أسميه ؟ فقال : افقأ احدى عينيه وسمه الأعور ●

عما نويل سويد نبرج ، عالم فيلسوف صوفيّ من السويد . ولد عام ١٦٨٨ م وتوفى عام ١٧٧٢ م . درس وكتب فى الطب والكيمياء والفلك والرياضيات ، وعلم النفس والفلسفة ، لكن تراثه الروحى فى ميادين الدين واللاهوت والتصوف كان أكثر غزارة ، كما كان آخر مراحل فكره وحياته الخصبة . ومن أشهر مباحثه ما كتبه عن السماء وأسرارها ، وعن الفردوس والجحيم ، وعن حكمة الحب الإلهىّ ، وجوهر الحكمة الإلهية والعناية الإلهية .

والنص الذى نقدمه له بعنوان : الله هو عين الحب والحكمة . وهو لا يعرض لهما من حيث الإبانة عن ما هيتهما فى ذاتهما وحقيقتهما وطبيعتهما فحسب ، بل لأنهما أيضا مبدآن أصليّان للخلق ، ولما فى العالم العلوى والسفلى من حقائق علمية ، ورقائق روحية ، وظواهر مادية أيضا .

الله عين الحب والحكمة

من التراث الغربي

... إذا أنت ألممتَ إلماما عقلياً ، بكل الأشياء التى تعرف ، واستقصيت فى شيء من التسامى بالنفس ، ما عسى أن يكون متعلقا بها جميعا على حدٍّ سواء ، فلابدّ لك من أن تخْلص إلى أن الله هو الحب والحكمة . ومن حيث أنّ هذين الاثنين هما قوام كل شيء فى حياة الإنسان . فإنّ كل شيء ، سواء كان مدنيا أو أخلاقيا أو روحيًّا متعلّقا بالإنسان ، يتوقّفُ على هذين الاثنين ولا يستطيع أن يوجد منفصلا عنهما . وكذلك هو الشأن فى كل شيء يتعلّق بحياة الإنسان المركّب ، الذى قيل عنه إنه جماعة كبيرة أو صغيرة ، أو مملكة ، أو دولة ، أو ديراً ، أو فردوسا ملائكيا . فانتزعْ الحب والحكمة منها ، ثم انظر : هل لها وجود حقيقىّ ، تجدْها ، بعيداً عن هذين باعتبارهما أصلين لها ، ليست شيئا : وليس من أحد يستطيع أن ينكر أن للحب والحكمة وجوداً مُشْتَركا فى ذات الله ؛ لأن الله يحب الناس جميعا بمقتضى حبه ، ويرشدهم ، بمقتضى حكمته . كذلك الكون المخلوق ، فهو من حيث النظام والترتيب ، مُفْعَمٌ بالحكمة التى تنبثق من الحب ، حتى إنك لتقول : إن كل شيء فيه هى الحكمة عينها متجلّية فى نظام متّسق ، لأن كثرة محتوياته التى لا تعدّ ، قد وُضعت على ترتيب ، هو من الكمال ، بحيث لو تعاقبتْ أو تساوقتْ ، وأُخذتْ مُجتمعةً ، لكان منها كلٌ واحد . وهذا هو السبب الوحيد الذى من أجله ، يمكنها أن تتماسك معا ، وأن تَبْقَى مُحافَظاً عليها إلى الأبد .

ومن حيث إنّ الذات الإلهية عَيْنُها هى الحب والحكمة ، فلذلك كان للإنسان مَلَكَتان قابلتان للحياة ، يحصل من إحداهما على عقله ، ومن الأخرى على إرادته . والمَلَكة التى تحصل منها الإرادة تستمد كل شيء من فيض الحب الإلهى . وكونُ أحد من الناس ليس حكيمًا حقا ، ولا مُحبًّا حقا ، لا يجعله خِلْواً من هاتين المَلَكتين ؛ بل هو عائقٌ لهما ، عن أنْ تعملا عملهما ، وليس العقلُ والإرادة جَوْهَريَّين هاهنا ، ولو أنهما ما يزالان يُسَمَّيان كذلك . ومع هذا فإنّ هاتين المَلَكتين لو انْتُزِعَتا ، لتداعىَ كلُّ ما هو إنسانى . ومن هذا يَتَبيّن فى وضوح أنّ الإلهىّ يُلازِم الإنسان فى هاتين المَلَكتين ، اللتين تُمكّنانِه من أن يصطنع الحكمة والحبّ . أمّا أن تلك القوى تُوجَدُ فى كل إنسان ، ولو أنه قد لا يَصْطَنِعُهُما كما ينبغى ، فذلك ما قد عَلّمَتْنِيه التجارب الكثيرة .

ومن حيثُ إنّ الذات الإلهية هى عينُ الحبّ والحكمة ، فلذلك كان لكل الأشياء فى الكون صِلَتُهَا بالخير والحق ، إذ أنّ كلّ ما يصدر عن الحب يسمّى خيرا ، وكُلّ ما يصدر عن الحكمة يسمى حقّا . ومن حيث إن الذات الإلهية هى عين الحب والحكمة ، فلذلك استمد الكون ، وكل شيء فيه ، حيًّا أو غير حىّ ، قوامَهُ من الحرارة والضوء . ذلك لأن الحرارة تُقابل الحب ، والضوء يُقابل الحكمة . ومن ثمّ كانت الحرارة الروحيّة هى الحب ، وكان الضوء الروحى هو الحكمة . كذلك . كانت كلُّ عواطف الإنسان وأفكاره ، مُنْبَعثةً من المحبة الإلهية والحكمة الإلهية . فالعواطف تنبعث من الحبّ الإلهى ، والأفكار تنبعث من الحكمة الإلهية . وكلُّ جزئيّة من جُزَيْئاتِ حياة الإنسان ، ليست شيئاً إلا عاطفةً وفكرا . لأنّ هذين الاثنين ، هما ، كما كانا ، المصدران اللذان تصدر عنهما حياتُه كلُّها ، وكل مُتَع حياته ولذّاتها ، إنما تُسْتَمَدُّ منهما . فالمُتَعُ تنشأ من حُبّه الذى استُثير ، واللذّات تنشأ من الفكر ، الذى حصَل من التفكير . أما وأن الإنسان قد خُلق قابلاً للحياة ، فإنه يَقْبَلُها بقدر حُبّه لله ، وأنه بحكم هذا الحب حكيم . كذلك على قدر ما يجد من البهجة فيما يَرِدُ من الله ، وعلى قدر ما يفكر تحت سلطان تلك العاطفة ؛ فقد ترتَّبَ على هذا أن الذات الإلهية ، التى هى الذات الخالقة ، هى الحب والحكمة الإلهيّان ●

حول المهرجان المسرحى للفرق القومية

مسرح الموروث الشعبى بين الصياغة والمادة التراثية

حسن عطية

منذ مسيرة الثورة مع أواخر الخمسينيات ، وأوائل الستينيات ، بدأت المسيرة الصحيحة والجادة نحو مسرح يعبر عن جماهيرنا الشعبية بأساليبها ، وكان مسرح الثقافة الجماهيرية هو أبرز توجهات المسيرة الجديدة ، وقد بلور حركته الجديدة هذه فى أول مهرجان مسرحى ضخم على مسرح الأزبكية فى مارس ١٩٧٠ ، بعد مهرجانات ثلاثة سابقة ، اقتصرت على فرق المحافظات فى ١٩٦٤ (القاهرة) اشتركت فيه خمس محافظات قدمت ثمانية عروض ، ثم ١٩٦٦ (القاهرة) اشتركت فيه اثنتا عشرة محافظة ، قدمت اثنى عشر عرضاً مسرحياً وراقصاً ، ثم ١٩٦٨ (الإسكندرية) واشتركت فيه ثلاث عشرة محافظة ، قدمت سبعة عشر عرضاً ، وأخيراً مهرجان القاهرة ١٩٧٠ والذى اشتركت فيه عشر فرق مختارة من خمسة عشر عرضاً قدمت فى مهرجانين أولين بكفر الشيخ وسوهاج ، وما بين مهرجان القاهرة ٧٠ ، الذى اقتصر على فرق القصور ، واعتمد على نصوص ومخرجين قاهريين مثل : ميخائيل رومان ، ومصطفى محمود ، ويوسف إدريس ، ومحمود دياب ، ونجيب سرور ، وأيضاً حسين جمعه ، وماهر عبد الحميد ، ورأفت الدويرى ، وممدوح طنطاوى ، وعبد الغفار عوده وغيرهم . . وبين مهرجانات القاهرة ٨٥ ، التى طرحت علينا ثلاثة أشكال من الفرق : قومية ، وقصور ، وبيوت ، فضلاً عن شعبة قروية بالفرقة النموذجية القاهرية ، كما أفرخت لنا العديد من الكتاب والمخرجين ومصممى الديكور والملابس والشعراء والموسيقيين المحليين .

ذبذبة المفهوم

عبر هذه المسيرة الخاصة بمسرح الثقافة الجماهيرية ـ خمس عشرة سنة ـ غير مجتثة الجذور عما سبقها ، تذبذب مفهوم (المسرح الشعبى) أو المسرح المعتمد على المأثور الشعبى ، ما بين الدعوة القومية ، والاهتمام الشخصى ، والمتغيرات المحيطة ، وتكشف المهرجانات الحالية عن ذلك التذبذب الحاد ، والذى يمكن رصد مؤشراته الأولية ونحن نقيم فى البداية مهرجان الفرق القومية على النحو التالى :ـ

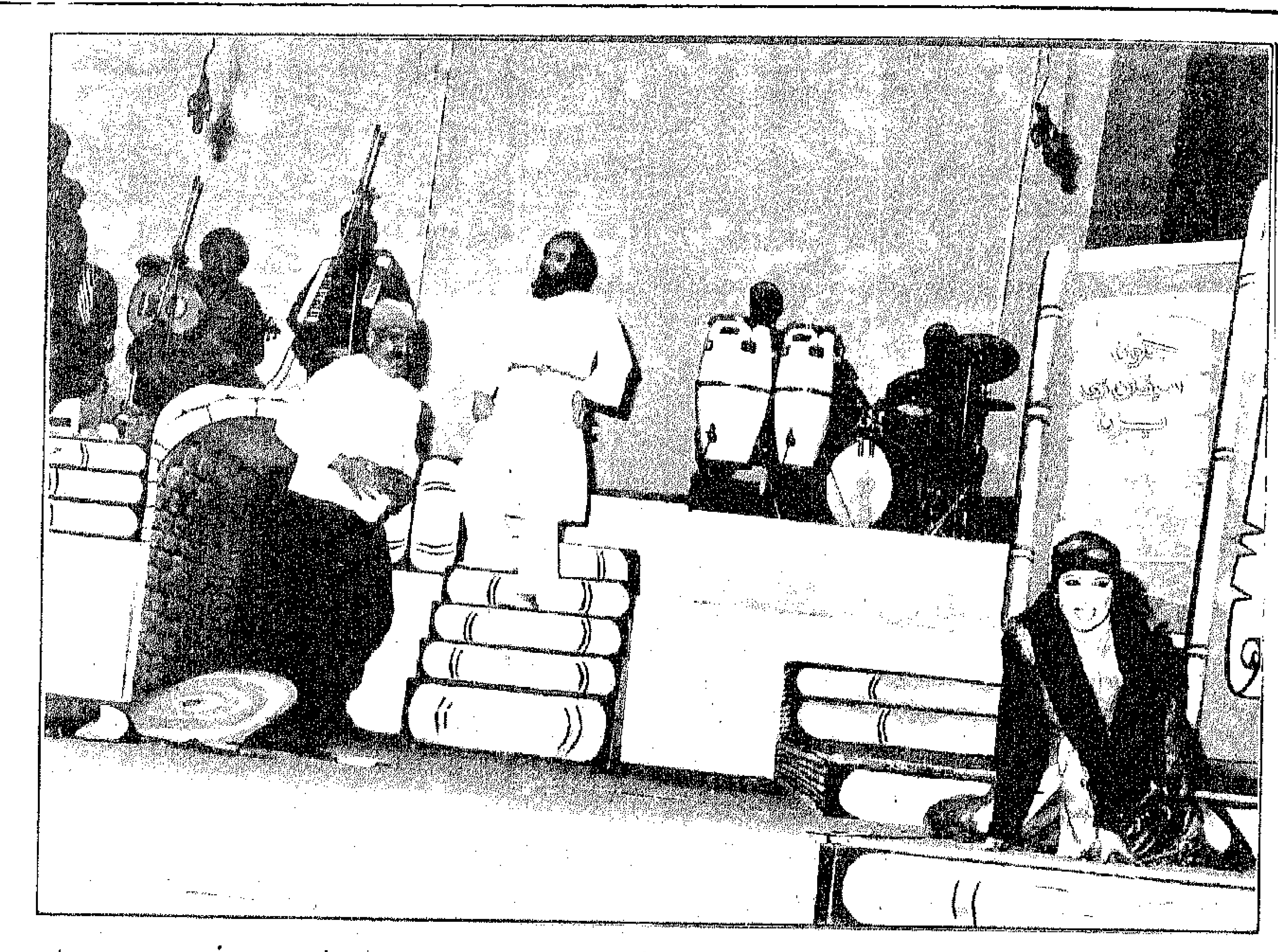
●● رغم الاجتهادات القليلة للخروج عن النمط المعمارى الغربى للخشبة التقليدية ، فمازال ذلك المسرح أسير تقليدية ذلك البناء إلى الدرجة التى يسعى معها لتحويل خشبة مسرح السامر المفتوحة إلى خشبة مغلقة ، وصياغة الرؤية التأليفية والإخراجية والتشكيلية داخل ذلك الصندوق المغلق ، مما يفرض على مجموعة العرض أن تقدم رؤيتها الإجمالية فى حدود ما تطرحه وتحدده جماليات ذلك النمط المعمارى المستورد ، مما تصبح معه الأشكال الشعبية المستخدمة مجرد ملصقات على جسد مغاير لها .

●● رغم جهد الثقافة الجماهيرية فى إنشاء بعض المسارح المفتوحة فى البراجيل (الجيزة) والماى (المنوفية) استلهاما من المصطبة والحلقة الشعبية ، لم تستخدم تلك الأبنية المسرحية إلا بشكل نادر وغير متصل فى يسار أصيل ومتفاهم داخل ذلك المسرح ، فكل اجتهادات ذلك المسرح متجزئة ، وكل مجتهد هو رائد فى اجتهاده ، حتى ولو لم يقدم سوى تجربة يتيمة يطنطن بها فى كل مكان دونما استكمال لما قدمه هو ، أو سبقه آخر فى ذات المضمار ، فهناك بالفعل غيبة لبلورة جمعية لمفهوم المسرح المعتمد على الموروث الشعبى ، فضلا عن غيبة كافة المفاهيم العلمية للمسرح الملحمى أو التسجيلى أو الشعائرى أو الواقعى أو التعبيرى ، وقد اضرت الدعوة التى رفعتها الثقافة الجماهيرية فى أن الموهبة وحدها ـ دون العلم - تصنع مسرحا ، فى مسيرة ذلك المسرح الذى آل إليه اليوم حمل عبء حركة الإبداع المسرحى فى مصر بأكملها .

●● رغم دعوة الجميع إلى المسرح الشعبى ، البسيط ، الفقير ، القادر على التنقل السريع بين جماهيرنا فى القرى والنجوع ، يقع ذلك المسرح فى أسر نمط الصياغة القاهرية (الشيك) بدعوى أن مخرجى العاصمة ليسوا أفضل من مخرجى الأقاليم !! فيصل إنتاج العرض الواحد فى الفرق القومية إلى متوسط عشرة آلاف جنيه حتى ليلة العرض الأولى ، مما يعنى ديكورا ضخما فخما يصعب نقله ، وملابس من أرقى الأقمشة ، وأعدادا ضخمة من الممثلين ، وأجهزة إضاءة مبهرة كالألتوا فيلوت والفلاش ، وجيش من الموسيقيين لاحاجة إليه ، ثم نصل فى النهاية إلى أن تعجز الفرقة القومية بعرضها هذا عن تقديم ليالى العرض الثلاثين المحددة لها داخل قصر ثقافة المدينة ، لاستنفادها لجمهورها سريعا ، وعدم قدرتها على التنقل إلى بقية مواقع المحافظة ، لعدم وجود خشبة مسرح تستطيع استيعاب ذلك العرض الضخم من جهة ، وعدم تآلفه مع جماهير الأقاليم والقرى من جهة أخرى .

●● وأخيرا أدت سيطرة الخشبة التقليدية ، وغيبة الفهم العلمى للمسرح بوجه عام ، وللمسرح الشعبى بوجه خاص - مع بعض الاستثناءات - وغيبة اتصال الاجتهادات المسرحية بين الفرق وبعضها والمخرجين وبعضهم ، ولدى المخرج ذاته ، مع سيطرة الفخامة والضخامة ، وتصور جمال العرض فى شياكته المادية ، أدى كل ذلك إلى عدم بلورة صحيحة لمسرح المأثور الشعبى ، والاكتفاء بالشعارات دون الفعل ، والتنظير القاصر واللا علمى قبل التطبيق الواعى ، مما أدى إلى تفشى اللاعقلانية واللامستقبلية فى غالبية هذا المسرح ، والتى تدعونا بالفعل ، إذا أردنا جميعا ـ نقادا ومبدعين ـ الخير لهذا المسرح ، أن نقف وقفة حازمة وحادة معه ، فلم نعد نملك فى الساحة سواه ، ومازلنا نؤكد أنه وحده المناط به اليوم استمرارية الحركة المسرحية العربية فى مصر .

أشرنا فى مقالنا السابق إلى عرضين يعتمدان على نصين غربيين هما : « سقوط الأقنعة » عن نص « القصة المزدوجة للدكتور بالمى » لفرقة الإسكندرية القومية ، ومن تأليف بايرو بايخو الإسبانى و« ١٤ يوليو » لرومان رولان الفرنسى وقدمته فرقة كفر الشيخ القومية ، لتمثل العروض المعتمدة على نصوص أجنبية نسبة ٢٠٪ من مجموع العروض ، إلى جانبهما قدمت خمس فرق قومية خمسة عروض معتمدة على نصوص مصرية تنحو نحو الموروث الشعبى شكلا ومادة ، مشكلة نسبة ٥٠٪ من العروض المقدمة ، وتختلف فيما بينها بين الاعتماد فقط على المادة التراثية موضوعة فى قالب مسرحى تقليدى وهى : « ياعنتر » ليسرى الجندى ، و« أدهم الشرقاوى » لنبيل فاضل ، أو تعتمد على تقديم النص التقليدى فى قالب يستفيد من إمكانيات



الفرجة الشعبية مثل عرض « دقى يامزيكا » للكاتب مجدى الجلاد وإخراج سمير حسنى ، أو تجمع بين المادة الذاتية والقالب ذى الإمكانيات الشعبية فى عرضى : « منين أجيب ناس » لنجيب سرور ، و« سيرة شحاتة سى اليزل » لسمير عبد الباقى .

يلتقط نص يسرى الجندى (ياعنتر) شخصية ذلك الفارس المغوار ، الذى صاغته العقلية العربية ليصبح بطلا (شعبيا) المتمرد على واقعه بجسارة ، والقادر على تحقيق المستحيل فى أزمنة العجز عن تحقيق الممكن ، ويكشف يسرى الجندى فى مسرحيته ذات البناء التقليدى عن تلك الجسارة الفردية التى يحكى بها عنترة ، جسارة تدفع بصاحبها إلى طريق تحقيق الحل لأزمته الاجتماعية ، حلا فرديا ، يصعد به من طبقة العبيد ، إلى طبقة السادة ، عشقا للبيضاء عبلة ، يصعد بمفرده ، ولكنه ينكسر لعدم فهمه لسر اللعبة الاجتماعية ، ولفصل نضاله عن نضال طبقته ، بل ولا ستخدامه السرقة - للنوق - ليقدمها مهرا لمحبوبته عبلة . . . لقد قدم لنا النص عنترة ثائرا بلا قضية جمعية ، وباحثا عن انعتاقه من قيد العبودية ، فيدخل ذاته فى عشرات من قيود السادة ، دون أن يغير من واقعه وواقع أمثاله شيئا يذكر ، سوى أن يضع قلادة على صدره تعلن إلغاء عبوديته وانتمائه لطبقة السادة ، محققا بكل ذلك بديلا أسطوريا للخلاص من واقع مر .

وقد عجز العرض المسرحى ، الذى أخرجه رشدى إبراهيم لفرقة أسيوط القومية ، عن التقاط عنصر الشجب الدرامى لشخصية عنترة ، وكشف زيف تمردها فكريا ، ولم تصل لنا كمشاهدين سوى بعض الإسقاطات المقحمة على حركة البناء الدرامى للمسرحية ، وبخاصة فى ملابس الشخصيات ، وفى الاضافات الغنائية أيضا ، التى شتت المعنى ، وتناقضت أحيانا بين ما تطرحه المسرحية وبين ما يود المخرج قوله ، وبخاصة فى مسألة أن عنترة باع قضيته ، أية قضية تلك التى باعها عنترة ، وهو عبر العرض بأكمله يتحرك بلا قضية ، ومن ثم تخلخل المعنى والعرض ذاته بين توجهات يسرى الجندى ككاتب للنص ، وفؤاد حجاج ككاتب لأغانى العرض والتى صاغها لحنا أحمد خلف ، الذى استبشرنا خيراً به يوما ما بجمله الموسيقية ذات الطابع الخاص ، وحسه الدرامى ، ثم فوجئنا به فى عروض هذا العام يتكس بمستواه و (يكلفت) فيما يقدمه ، وتزداد الخلخلة بوقوع العرض فى عدم التناغم دراميا وفكريا وجماليا ، عبر الديكور الذى صممه محمد الطيبى ، والملابس التى يقال إن المخرج هو الذى قام بتصميمها بنفسه !! والتوزيع غير الجيد لأدوار المسرحية على ممثلى الفرقة ، فضاعت الامكانيات التمثيلية لعبد النبى فرغلى ومحمد مصطفى ، وآمال عبد النبى وليلى جمال ، ومصطفى فاخر ، وهالة السادات وغيرهم ، كما كشف العرض عن مسألة هامة جداً نرجو للمخرج أن يعيد النظر فيها ، وهى انطلاقة من تصور (شكلى) للعرض المسرحى - الشعبى ، تم سعيه بعد ذلك لصب أية مسرحية مكتوبة بأى نهج داخله ، فالصياغة التقليدية للنص المسرحى ، لايمكن أن تحقق عرضا شعبيا بمجرد إضافة الأغانى والراوى وكسر الحائط الرابع ، والقضية أكبر من هذا بكثير .

وعلى الطريق نفسه ، يلتقط فوزى فوزى نص نبيل فاضل (أدهم الشرقاوى) ليقدمه من خلال فرقة أسوان القومية ، وهو نص يعتمد على تقديم شخصية الثائر الشعبى أدهم الشرقاوى أيضا فى نص تقليدى البناء ، وفى محاولة للكشف عن البعد الاجتماعى لتمرد أدهم الشرقاوى ضد جبروت النظام الإقطاعى فيما قبل الثورة ، وقد سعى المخرج - أيضا - لإلصاق الأغانى الشعبية التى كتبها محمد هاشم رفاعى!! داخل الديكور الذى صممه حسن فخر الدين بأسلوب تجريدى مضافة شجرة (تعبيرية) وواجهة منزل (واقعية) استخدم فيها الألومنيوم ، فضلا عن استخدام المخرج لأساليب تعبيرية ناجحة كالحلم والفلاش باك ، ولكن يظل كل ذلك خارج إطار الدعوة لمسرح شعبى ، قدم لنا المخرج ذاته تجربة ناجحة فى العام الماضى - معتمداً على فكرة الارتجال ، أما هذا العام فقد أضاع جهوده وجهود فرقته التمثيلية ومنهم عبد الشافى عبد الحميد وحسام الأنصارى وحنفى محمود وعبد العزيز محمود ، أضاع كل ذلك فى الخلط بين نص تقليدى وصياغة تستهدف اللاتقليدية . وعلى حين أخفق عرض أسوان عن إعادة صياغة النص التقليدى فى عرض شعبى ، رغم اعتماد هذا النص على شخصية شعبية ، فإن عرض فرقة بنى سويف تنجح فى إعادة صياغة نص تقليدى البناء والهموم فى عرض يعتمد على الفرجة الشعبية ، دون إدعاء بأنه عرض شعبى ، فتحقق بذلك متعة العين والفكر ، وتطرح هموم اللحظة الراهنة بوعى المخرج سمير حسنى وقدرته على صياغة أدوات عرضه ، ومزج رؤيته الإخراجية بالرؤية التشكيلية التى قدمتها عايدة علام لمدينة تتحول بالزيف إلى مخ متعدد الألوان ، وأن حكمة حزام لونى - فكرى واحد ، ورغم ذلك النجاح والذى حمل عبئه على المسرح فرقة جيدة التكوين برز منها فتحى عبد الوهاب وأميرة فتحى وكريمة الحفناوى وكامل عبد العزيز ، فإن النص المسرحى الذى كتبه أو استلهمه مجدى الجلاد من نصوص أخرى ، أبرزها نص صفوت شعلان (المزاد) الذى قدمته فرقة المسرح المتجول ، وشارك المؤلف نفسه بالتمثيل فيه !! . . لقد خلخل هذا النص المستلهم من نص قريب الرؤية ، تلقى الجمهور والنقاد له ، رغم جهد المخرج فى صياغة سهرة مسرحية قادرة على التواصل مع جمهورها البسيط تعلما ، الثرى ثقافة وقيمة ، تواصلا حقق الرسالة المحمولة إليه بوعى واقتدار .

يبقى لنا فى النهاية مسرحية (منين أجيب ناس) لنجيب سرور ، والتى قدمتها فرقة المنصورة القومية من إخراج محمود حافظ الذى لم يقدم لنا ، لا شكلا شعبيا ، ولم يستطع أن يضع يده على المضمون الشعبى - النضالى لنص نجيب سرور ، مثلما أضاع ماهر عبد الحميد أية سمات شعبية كان يمكن له استخراجها من نص سمير عبد الباقى (سيرة شحاته سى اليزل) الذى قدمته فرقة القليوبية القومية داخل ديكور تعبيرى لعبد الفتاح العدوى ، قدم من خلاله صياغة تشكيلية لفكرة (التراث) عبر مستويات من (الكتب) الضخمة ، حملت فوقها فرقة آلات غربية ، تناقضت بما تقدمه من أغانى زاعقة غربية الصياغة ، والتى لحنها مصطفى كمال ، مع مادة النص المسرحى وأسلوب كتابته ، مع التصميمات الراقصة التى قدمها صلاح عبد العال بفرقة القليوبية للفنون الشعبية ، فلم نر سوى حركات راقصة ليست لها أدنى علاقة بـ (الفنون الشعبية) ●

قصة مترجمة

هل كان ملاكا ؟!!

القصصى البلجيكى : جوهان ديزنى

ترجمة ـ عبد الحميد سليم



طرقت مختلف الوظائف فى حياتى ، فلم أجد أفضل من العمل بإدارة المباحث الجنائية بجهاز الشرطة ، ولعل متابعتى للأفلام وقراءتى للقصص البوليسية كان لها دخل فى اختيارى لهذه الوظيفة إذ كانت تستهوينى بصورة خاصة سرية التحرى عن المجرمين وما تضيفه هذه المهمة من جو مفعم بالهدوء والغموض معا .

أما عن ظروف التحاقى بهذه الإدارة فتتلخص فى أننى قابلت صديقا ذا حيثية من أصدقاء أبى الراحل ، يعمل بهذه الإدارة فتوسط لى فتسلمت عملى بها . لقد بقيت فيها أسبوعا واحدا . وحتى اليوم الذى تركت فيه الإدارة لم أفعل شيئا سوى تصفح أوراق وملفات تساعدنى على تعرف مهام وظيفتى كمفتش مباحث ، وكنت على وشك تفهم الأشياء التى أطلعت عليها حتى أسندت إلى فى نفس اليوم الأخير من عملى فيها ، القضية الوحيدة التى قمت بها مفتشا للمباحث ، فأنفقت ساعات فى معرفة تفاصيلها ، ولم يضايقنى شىء مثل اعداد تقرير عنها وعرضه على رئيسى . كان على أن انتظر فى الطرقة حتى يأذن لى رئيسى بالدخول . ومر بى وأنا فى وقفتى هذه كثير من الناس ممن أعرفهم معرفة سطحية . وبالرغم من أن الوقت كان نهاية أغسطس إلا أنه كان يبدو كما لو كان شهر سبتمبر ، إذ كانت الشمس واهنة فى سطوعها . وكان فى استطاعتى وأنا فى وقفتى أن أسمع صوت رئيسى وهو فى مكتبه ، كان صوته قويا هادئا . ألقيت نظرة أخيرة على أوراقى حتى يمكننى أن ألخص تقريرى فى أقصر وقت ممكن ، ثم دق الجرس ودخلت .

كان رئيسى وحده ، وكان مضيئا مصباح مكتبه ، ودعانى للجلوس . كان ضخم الجسم قوى البنية ، فى مقتبل العمر ، قصير الشعر رماديه ، تنبىء نظرته عن ود عميق ، ولو أننى أحسست بتوتر وأنا جالس قبالته . جمعت شجاعتى وبدأت فى إيضاح ما قمت به من تحريات قبل كتابة تقريرى ، إذ توجهت إلى مسرح الحادث وتحدثت مع كافة الشهود وزرت مختلف الناس الذين لهم صلة بالحادث أو بالضحية ، ثم وضعت على مكتبه بعض مخلفات وجدت مع الضحية : محفظة جيب ، ومفكرة ، ومنديل نظيف . التقط رئيسى المحفظة واستخراج منها خطابا ، كما لو كان يتوقع أن يجده فيها . وفى هدوء ، فتح المظروف وبدأ فى قراءته . لم يكن الخطاب يحمل أية أختام بريد ، وكان موجها من الضحية إلى زوجته فى مكان ما على الشاطىء ، حيث تقضى أجازتها مع أمها ، لم أجرؤ أنا نفسى أن أفتحه . على أية حال . بعد تحرياتى لم أعر اهتماما به ، ولكن رئيسى ما لبث أن وضعه على المكتب ، ونظر إلىّ نظرة نافذة دون أن يتكلم ، وبدأت أنا فى سرد تقريرى الذى أعددته أحسن إعداد والذى جاء فيه أنه : فى حوالى الثانية والنصف بعد الظهر ، غادر (كورنيليس ويلمس) [٣٩ سنة ، متزوج ولم ينجب] منزله فى ميدان (بلوكسبرج) ، شاهده جاره وهو يعبر الميدان ليقف عند محطة الترام الذى كان يركبه كعادته ليصل إلى (بنك دومس) الذى يعمل به كاتبا . لم يصل الترام للمحطة ، الأمر الذى جعل (ويلمس) عصبيا بعض الشىء رغم هدوئه العادى ، وفى مدة وجيزة تجمع فى المحطة عدد كبير من الركاب معظمهم من الطبقة العاملة ، كانوا عائدين من مستشفى البلدية التى تفتح أبوابها لزيارة الجمهور مرتين فى الأسبوع ، وكان يوم الحادث أحد اليومين المخصصين للزيارة التى انتهت فى الساعة الثانية والنصف .

أثناء انتظار الناس للترام ، شاهدوا موتوسيكلا يقترب من محطة الترام . هدأ السائق من سرعته ، ويبدو أنه كان غريبا عن البلاد . كان شابا وسيما فى بداية الثلاثين من عمره ، يرتدى خوذة قيادة ، ويبدو أنه كان يقوم برحلة إذ كان هو وموتوسيكله مغبرين وملابسه عليها بقع من الطين ، وسأل السائق الواقفين على المحطة عن شارع (فاكشترات) ، وكان (ويلمس) أقرب الناس وقوفا منه ، حاول أن يشرح له كيفية الوصول إليه ، ولما خشى (ويلمس) أن يضل الغريب الطريق ، اقترح عليه أن يركب خلفه ، وسمع الشهود (ويلمس) وهو يرجو السائق ألا يقود الموتوسيكل بسرعة .

اتخذ (ويلمس) مكانه خلف السائق ، واضعا شمسيته تحت إبطه الأيسر ، وضاغطا قليلا بيده اليمنى على قبعته ليثبتها على رأسه ، ثم أمسك بكلتا يديه بالمقبض الموجود خلف مقعد السائق . لم يلف الموتوسيكل أو مال ، وكان السائق يقود ببطء ، وبأقل سرعة عما كان يقود بها موتوسيكله فى الشارع .

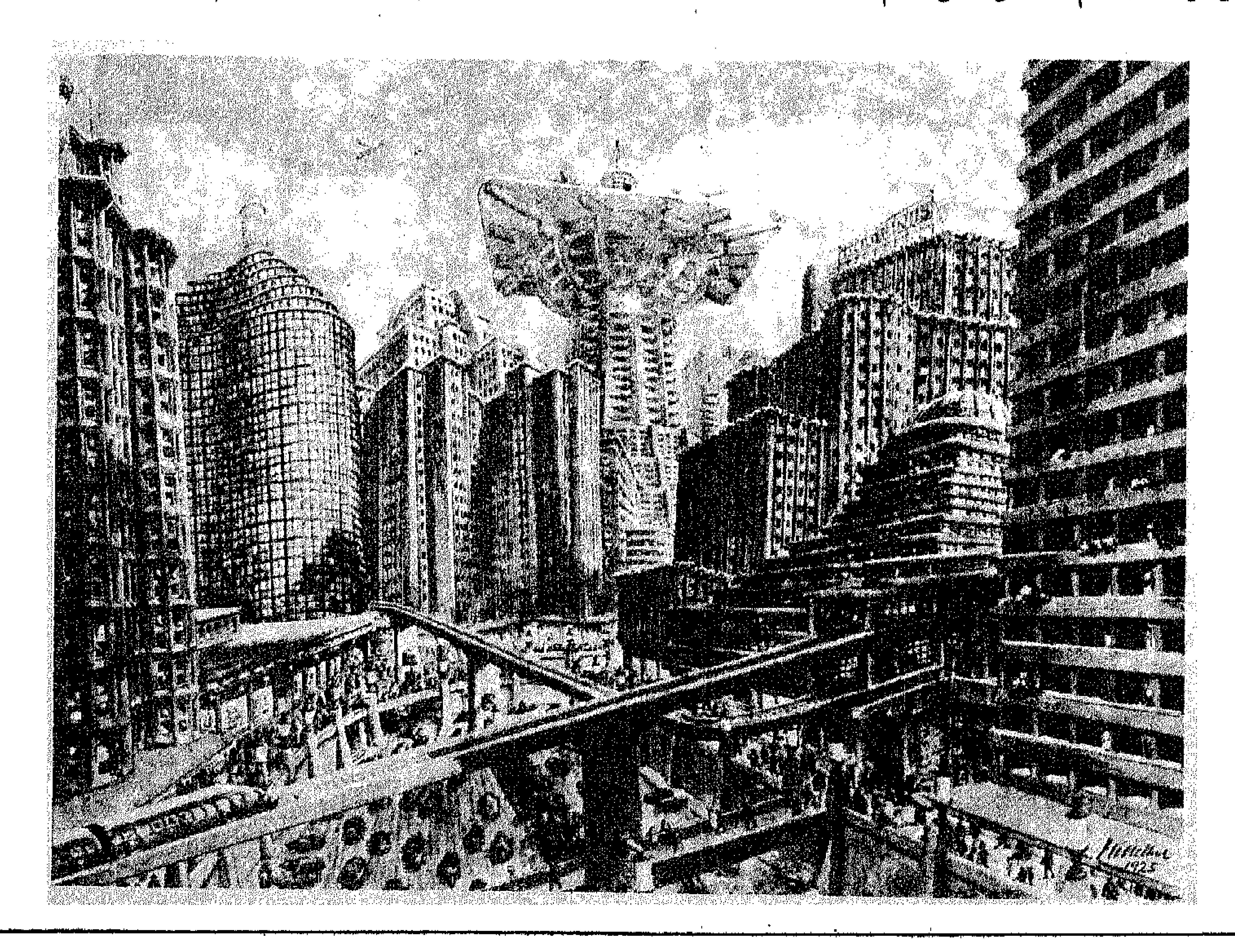
(١)جوهان ديزنى (ولد سنة ١٩١٢) واحد من مشاهير الكتاب الروائيين والمسرحيين البلجيكيين فى القرن العشرين ، اعتاد أن يطلق الناس عليه اسم (الساحر الواقعى) . من أشهر ما ألفه فى مجال القصة : « سلم من صخر وسحب » و « الرجل الذى قصر شعر رأسه » و« القطار البطىء » ، ومن أشهر ما أصدر من مسرحيات : « لغز الصوم الكبير » و« التعبد منشؤه الحب » و« فيفا » ، سيف تريستان (المترجم) .

وحتى وصول السائق للشارع الذى كان يقصده ، كان (ويلمس) لا يزال متأبطا الشمسية وممسكا بكلتا يديه بمقبض الموتوسيكل وراء مقعد السائق ، وفجأة ، وعلى بعد بضع ياردات من مكتبة خاصة ، انزلق الموتوسيكل براكبيه ، إذ كان الطريق مبتلا من أثر رذاذ تساقط مبكرا . وعلى الفور ، اندفع صاحب المكتبة ، فوجد موتور الموتوسيكل لا زال دائراً ، ولم يكن هناك من أثر للسائق ، ووجد (ويلمس) مغطى نصفه بالموتوسيكل بكل ثقله ، وقد خمدت أنفاسه . ولما حضر الطبيب ، وجد (ويلمس) قد فارق الحياة ، وعزا وفاته إلى كسر فى الجمجمة ، ولم توجد ببقية جسمه أية إصابات ، ولم تتمزق سترته بل ولم تتسخ ، وكانت ملامحه وهو ميت ، هادئة .

وبعد سردى لتقريرى ، ظللت ساكتاً لبرهة ، ثم سألنى رئيسى : « ثم ماذا عن سائق الموتوسيكل ؟ » فأجبت : « لم يعثر عليه بالمرة ، إذ أن صاحب المكتبة عندما اندفع ليشاهد ما حدث ، كان السائق قد اختفى » ؛ ولكنى ساءلت نفسى : هل هرب واختبأ فى إحدى البيوت القريبة ؟ هل خدعنى صاحب المكتبة بروايته ؟ ألم تره جمهرة الناس الذين احتشدوا عندما سقط الموتوسيكل ؟ هل ظن من تجمعوا أن (ويلمس) كان يركب الموتوسيكل وحده ؟ وهل كان سائق الموتوسيكل عنده الوقت الكافى الذى يسمح له بالهروب ؟ لقد وجدوا خوذة السائق ونظارته وحذاءه وملابسه الكاملة بما فى ذلك قميصه . . وجدوا كل ذلك كومة صغيرة محترقة تحت الموتوسيكل ! لقد جذب الموتوسيكل بعيدا ، وقام صاحب المكتبة بإطفاء النار المشتعلة فى الموتوسيكل ، وكانت غالبية الأشياء نصف محترقة ، ولكن أغرب ما فى الأمر هو أن رباط حذاء (ويلمس) لم يكن مفكوكا والقميص مقفولا حتى الياقة ورباط العنق فى موضعه وأكمام القميص داخل أكمام المعطف .

وبعد أن فرغت من ذكر ما كنت أريد ذكره ، قلت لرئيسى : « إنى أعترف أن تكييف القضية شىء يفوق خبرتى كمبتدىء فى البحث الجنائى » ، فلم يعقب على قولى بشىء وإنما ناولنى الخطاب الذى استخرجه من المحفظة . لم استغرق وقتا طويلا فى قراءته . كان خطابا مقتضبا من زوج إلى زوجته ، ولكنه ذكر فى السطور القليلة الأخيرة أنه أحس بالتعب الذى يحس به كل صيف ، وهو أمر لا يدعوها للقلق عليه ، ثم قال فى نهايته إنه واثق أنه سيتخلص من كآبته وأن الله سيبعث له بملاك يخلصه من نفسه عن قريب . عند قراءتى للخطاب تصبب على العرق ، وكان رئيسى يتطلع إلى وأنا اقرأه ، فلما فرغت من قراءته سمعته يقول لى : « لقد كان سائق الموتوسيكل إذن هو ملاك الموت » فنظرت إليه نظرة ارتياع وتعجب من قوله ، ثم سألته : « هل سبق لك أن التقيت به ـ بالموت ـ من قبل فى مزاولتك لمهنتك ؟ « أعتقد أنه أومأ بما يعنى الموافقة ، أو على الأقل أغمض عينيه للحظة ليقول لى : « نعم » .

بعد مغادرتى لرئيسى ، توجهت إلى حانة « الصليب الحديدى » ، وجرعت كأسين من النبيذ ومن يومها تعرفت بـ (لورا) ، ابنة البارمان الجميلة التى أصبحت زوجتى فيما بعد ، وانجبت منها خمسة أطفال ، وبعد وفاة صهرى ، زاولت مهنته التى زادت ازدهارا ، وغيرت اسم الحانة إلى « عابر طريق » ، ومن وقت لآخر أكتب قصة قصيرة للصحف ، وكل سنتين أعيد طلاء الحانة . أما عن قضية (ويلمس) ، فقد ذكرت الصحف أنه لم يعثر على أثر لسائق الموتوسيكل ؛ وبعد ذلك بعدة سنوات ، علمت بخبر ما كنت لأصدقه وهو أن رئيسى فى إدارة المباحث الجنائية لقى حتفه فى حادث سيارة ، لذلك أوصيت أبنائى ألا يجعلوا من أنفسهم أدلاء لأى من سائقى الموت ●



انتاج تحت الاضواء

أقلام أسوانية

شمس الدين موسى



وها نحن هذا الأسبوع تلفحنا رياح حارة قادمة من أسوان، حملتها إلينا النشرة الأدبية غير الدورية «أقلام أسوانية» التى تصدرها جمعية رواد قصور وبيوت الثقافة بأسوان.

والملاحظ أن العدد قد أعطى أكبر اهتمام للإبداع الشعرى، بعد استبعاد الإبداع القصصى، لكى يفرد لها المحرر عدداً خاصاً من أعداد النشرة القادمة. ولقد حملت لنا القصائد بالنشرة أسماء أسوانية جديدة، إلى جانب أسماء من الاسكندرية والغربية، وبور سعيد، والمنيا، ونجع حمادى، والقاهرة، وبذلك نرى أن النشرة الأدبية قد تجاوزت حدودها الجغرافية، واستضافت أقلاما أخرى، عبرت عن نفسها على صفحاته المحدودة. ومن شعراء أسوان الذين قدمهم العدد الشاعر «محمد هاشم زوقالى» الذى قدمته «القاهرة» لقرائها فى أحد الأعداد الماضية، والقصيدة التى نشرت له بأقلام أسوانية بعنوان «قمر على بيت حسن الزمان» يمزج فيها الشاعر بين مشاعره الخاصة الجياشة نحو الحبيبة، عبر عدة مستويات، ويصل فى النهاية إلى مستوى المزج الأسطورى، عندما يحس بكثافة الحواجز التى وجدها بينهما ومن ثم أصبحت تبعده عن الحبيبة، التى كان يظن أنها قريبة منه ويقول:

مجنوناً مشدوها مقتولاً عشقاً
لكن زجاج النافذة الموصد
وستائرك المسدلة الآن
ترد الصوت إلى
وأنا
آخر ما أرسلت إليك..
هذا العصفور المذبوح بحد السيف على نهديك
ماذا يجدى
وأنا مغترب أبداً بين يديك..

والقصيدة تعلن عن نوع خاص من الحب، نحس بحرارته من ثنايا الكلمات القاموسية التى يستخدمها زوقالى، فتحمل لنا الكثير من الدلالات داخل النسق الشعرى مثل كلمات «الزجاج، الستائر المسدلة، العصفور الذبيح، السيف والنهد... الخ» ذلك الحب الذى يرتبط بالبيئة المتشددة، والعلاقات الأكثر تشدد، مما تعطى للتجربة حرارتها الخاصة.

ولقد كان حظ المقال بالعدد أفضل من القصة الغائبة - حيث وجدنا مقالاً وحيداً بعنوان «عن الرومانسية ومدرسة الديوان» وكاتبه أحمد ابراهيم الشريف. ولقد دافع المقال عن الرومانسية مبينا أنها ضرورة لازمة بل موجودة دائماً بدرجة أو أخرى لدى الشعراء. وما يؤخذ عليه إطلاق بعض الأحكام أثناء مناقشته لظروف ظهور مدرسة الديوان أو التناقضات التى ألمت بها، مثل حكمه بأن مصر ليست من البلاد التى تمتاز بالشعر كإنجلترا، وهى لا تحفل إلا بالشعر الغنائى الذى يمارس فى «المآتم والأفراح». وأظن أن ذلك ليس صحيحاً والدليل على ذلك كم الشعراء الذين حواهم العدد - أقلام اسوانية - فضلاً عن عشرات القصائد الدرامية التى كتبها صلاح عبد الصبور، ونجيب سرور، وأحمد سويلم، ومهدى بندق... الخ والتى فجرت الإمكانيات الدرامية للشعر العربى، ولن أذكر الشعراء العرب فهم كثيرون. وقبل هؤلاء جميعاً عبد الرحمن الشرقاوى. وكان لابد من التروى فى مثل هذه الأحكام، خاصة وأن الشعراء يحتشدون فى نفس العدد بشكل ملحوظ وبينهم - بالتأكيد - من لم تتكشف إمكانياته الدرامية بعد.

وجدير بالذكر أن العدد - أقلام اسوانية - قد تصدر بقضية أدبية، أعطاها الكثير من الإهتمام، وهى قضية نقدية بالدرجة الأولى، اشترك فى نقاشها عشرة شعراء وناقدان. وكان الباعث على هذه القضية مقال للكاتب والناقد جلال العشرى نشر بجريدة الأهرام بتاريخ ١٣/٥/١٩٨٤ بعنوان «سبعينيون وانتحار الشعر الحر!!» - كان الكاتب فيه قد عرض رأيه فى الشعر الحر، أو شعر التفعيلة الآن، وكيف تحول عنه عدد من الشعراء أمثال «نازك الملائكة، ونزار قبانى» فضلاً عن لجوء الآخرين إلى كتابة المسرحية الشعرية، واعتبر أن تلك المظاهر تدل على تراجع الشعر الحر، الذى أصبح يمر بأزمة نتيجة عوامل متعددة أرجعها - جلال العشرى - إلى نضوب معين ذلك النوع من الشعر، والدليل على هذا صوره ومعانيه فضلاً عن الضحالة والضآلة، والإهتزاز اللغوى، والعروضى.... الخ مما أدى إلى وجود الأزمة المنهجية التى يعانى منها الشعر - كما يقول - والتى قد تؤدى به إلى الانتحار على أيدى أبناء السبعينيات.

ولقد نجح مقال الناقد «جلال العشرى» فى إصابة الكثير من الشعراء القائمين على النشرة، التى تصل صفحاتها إلى نحو ٨٥ صفحة، مما جعلهم يفردون نحو ثلاثين صفحة لكى يردوا على تلك الآراء التى اعتبروها جميعاً آراء غير صحيحة وتقلل من قيمة إبداعهم، وتفرق المشتركون فى النقاش بين مهاجم لجلال العشرى باعتباره فاقدا للحياد - هشام زقالى وبين متهم إياه بأنه لا يتابع شعر السبعينيات، وأنه لا يقرأ ما ينشر من شعر، رغم أنه أصدر أحكامه عليهم - حسين على محمد - وبين متهم لجلال العشرى بأنه أخذ فكرة مقاله، من مقال للدكتور «أحمد كمال زكى» سبق نشره بالفيصل السعودية بالعدد (٨٥) وصاحب هذا الرأى هو «أحمد فضل شبلول»، الذى استغرق رده على جلال العشرى أكبر مساحة من الردود.

ولقد انتصر لرأى الشعراء كل من الدكتور جابر عصفور، والدكتور شوقى ضيف، اللذان دافعا عن التجربة الشابة فى الشعر، وكان كل منهما من التروى فى عدم استخدام تقسيم الشعراء على أساس تاريخى «ستينات وسبعينات، وثمانينات» كما يحلو للبعض استخدام تلك التقسيمات، رغبة فى التحدد أو الانتماء أو التميز، إذ أن التميز لا يكون على أساس ما هو مدون فى شهادة الميلاد، وإلا اعترفنا بالفكرة الميتافيزيقية عن صراع الأجيال، التى تشيع بين المبدعين، وكادت تصبح مسلمة فى أدبياتنا. وأظن أن الناقد جلال العشرى، لم يتخذ ذلك التقسيم فى صلب مقاله كمنهج فى التصنيف، وإنما كان تقسيمه على أساس، شعر تقليدى أو شعر تفعيلة (حديث).

ولذلك بدا أن هؤلاء المدافعون لا يدافعون عن الشعر الحر كله، وإنما يدافعون عن أنفسهم، رغم أن المطروح قضية هامة للغاية، كما جاء فى - قول الناقد - عن ضعف الإبداع الموجود وضحالته... الخ وإن كان لا ينطبق على القليل جداً من المبدعين الذين لا أميل إلى تقسيمهم طبقاً لشهادات الميلاد، وإن كنت أحب أن اسميهم آخر موجة من موجات الشعر الحديث، والذى تميز بعضهم بامتلاكه لأدواته، مما جعله يشكل نوعاً من الحساسية الخاصة، التى لا يمتلكها إلا الأصلاء فى كل الأجيال. وهى ليست خاصية مميزة لموجة عن أخرى، كما أننى أتفق تماما مع ما جاء فى كلام د. جابر عصفور، ود. شوقى ضيف بأن «هذه المجموعة من الشعراء تعبر حقاً عن روح عصرها، لا عن طريق الإحباط وإنما عن طريق البحث عن مضامين جديدة للشعر الحديث، وإذا كان هناك اتجاه نحو السريالية أو الرمز أو الغموض، فيجب أن نتقبل هذا الاتجاه لأنه جاء نتيجة لأننا حاصرناهم داخل مضمون معين..». وكان على هؤلاء مناقشة الناقد جلال العشرى فيما جاء عن الضحالة والضعف، والإهتزاز اللغوى والعروضى.. بدلاً من الاتهامات، وذلك للوصول إلى مواطن الضعف، ومواطن التميز والقوة، وإبراز ما يتميز به هؤلاء.... وهل هم جميعاً متميزون ؟؟



المعزوفة الحقيقية لأدب الماستر

وليد منير



بداءةً فإن كتابات (الماستر) ليست فى جوهرها إنتاجاً أدبياً يحتاج إلى تسليط الأضواء عليه ، وتناوله بالنقد والتقويم ، ولكنها حركة طليعية ، وظاهرة ثقافية متبدية ، يقتضى الشرط التاريخى الذى أفرزها أن يقوم الدارس برصد أصولها الإجتماعية والفنية الموضوعية أولاً ، وأن يشرع ثانياً فى شرحها وتحليلها ما أمكن واضعاً فى اعتباره خصوصية التجربة وشموليتها فى آنٍ واحد .

لم تكمن الإشكالية الثقافية بالدرجة الأولى فى اختفاء قنوات النشر التى تستوعب إنتاج الأجيال الطالعة وتقوم بتقديمه للمتلقى ، ولكنها كانت تكمن — قبل كل شىء — فى زاوية الانحراف التى ينحرف بها هذا الإبداع الجديد عن أطر وأنساق الإبداع السائد والمألوف . إن اختلاف (معايير) مؤسسة النشر (جمالياً وسياسياً) عن معايير حركة الإبداع الجديدة هو ما أفضى فى نهاية المطاف إلى وجود تيارين متقابلين فى حياتنا الأدبية والثقافية : تيارٌ رسميٌ فى الصحف والمجلات ووسائل الإعلام الأخرى ؛ تتبناه المؤسسة الرسمية وتحرص على إبرازه وتقديمه ، وتيارٌ آخر يطرح مفهوماً مغايراً ورؤية بديلة لثقافة جديدة ، أكثر تجاوزاً ، وطموحاً ، ومغامرة .

إذن فقد تبدى مفهوم « الحساسية الجديدة » فى هذا الطرح التأسيسى المغاير للكتابة كصيغة للتميز ، وكمنظور للمستقبل ، وكأداةٍ لرفض الثابت والساكن والمستقر . وبينما تعنى الحساسية التقليدية تمثل الموروث البعيد أو القريب وتكراره ، فإن الحساسية الجديدة تعنى تملك هذا الموروث أولاً وإزاحته ثانياً لإعادة إفرازه بشكل مختلف . إن الإبداع الجديد إذن لا يمثل (البديل المريح) عن المحاورة المستمرة مع أجهزة النشر والإعلام ، ولا يسعى إلى انتزاع اعتراف المؤسسات الرسمية لكى يسلك — فيما بعد — تلك القنوات المعروفة فى (صورة ملائمة) ، ولكنه يمثل (الرؤية الضد) و (التشكيل الضد) ، ومن ثَمَّ فإن له مدلوله الجمالى والإجتماعى المغاير تماماً ، وهو لا يبحث عن صورة ملائمة ، أنيقة ومصقولة ، للوصول إلى قارئه لأن وسيلته فى ذلك لا تعتد — كما يقول السوسيو لوجيون — بقيمة (التبادل) ، تلك القيمة التى تمثل حاجزاً بين المبدع والمتلقى بفصلها بين عمليتى الإنتاج والاستهلاك ، ولأن صاحب هذا الإبداع الجديد أيضاً لا يؤمن فى قراءة ذاته بأن مركز عملية الإنتاج هى (السلعة) وإنما (الإنسان) .

إن تحليل (المدلول الإجتماعى) هنا لا يفصح عن (حال التوازى) ولكنه يفصح عن (حال التقابل) مما يشى بأن تلك الكتابة ليست (بديلاً موازياً) ولكنها أولاً وقبل كل شىء (إحلالاً مغايراً) . وينتفى بعد ذلك أن تنحصر مظاهر الأزمة فى اختفاء الصحافة الأدبية التى تستوعب أشكال هذا الإبداع الجديد ، أو هجرة الكتاب بأقلامهم إلى الخارج ، أو بروز عدد كبير من المبدعين والأدباء الشباب فى مختلف أنحاء مصر .

وتدليلاً على تعدد مستويات الظاهرة ، وعمق جذورها (سياسياً وجمالياً) ، وانطلاقاً من مبدأ الاستقصاء العلمى ، والرصد الموضوعى والتاريخى ، فقد أصدر الكاتب « جمال الغيطانى » (نوبة حراسة) عن (آفاق ٧٩) بطريقة (الماستر) ، وفعل القاص « يوسف العقيد » نفس الشىء بعد ذلك فى (رباب تعتزل الرسم) . وقد ارتبطت نقطة الانطلاق الأولى بحدثٍ سياسى واجتماعى خطير هو (انتفاضة ١٨ ، ١٩ يناير ٧٧) حيث أصدر القاص « فؤاد حجازى » فى (فبراير ١٩٧٧) روايته المعروفة « سجناء لكل العصور » ، وهى أولى الروايات المطبوعة بطريقة الماستر فى مصر . وسجن على أثرها القاص الموهوب ، وصودرت النسخ الباقية من روايته . أعاد « فؤاد حجازى » الكرة فى عام ١٩٧٩ فأصدر عن (آفاق ٧٩) « الصعيدى التائه » ، وتبعه « فؤاد قنديل » فأصدر فى العام نفسه عمله المطبوع بطريقة الماستر « السقف » .

هكذا تخرج « الظاهرة » فى أساسها عن كونها أزمة نشر محددة المعالم ، أو سوء تفاهم بين جماعات الكتاب والمبدعين الجدد وقنوات النشر والإعلام المعروفة . ورفضاً لتسطيح الظاهرة ، وإكمالاً لدائرة الضوء فقد نمَّ الرصد التاريخى السابق والسريع للحركة عن اتساع إطارها كثيراً ، وتجاوز هذا الإطار لمقولتى (كتاب الظل) و (أدب الأقاليم) ؛ ففنانون وكتاب بقامة « محمود بقشيش » و « جمال الغيطانى » و « يوسف العقيد » و « على سالم » يتأبون على مثل ذلك التأطير الضيق والمصنوع . كما أن المجلات الأولى الرائدة فى « أدب الماستر » مثل « إضاءة » و « كتابات » و « خطوة » و « مصرية » صدرت فى قلب العاصمة « القاهرة » ، وطرحت مفاهيمها الجذرية المغايرة فى مواجهة المفاهيم الرسمية السائدة فى المكان ذاته (نحو قصيدة جديدة « إضاءة » ، نحو ثقافة وطنية ديمقراطية « مصرية ») . وتقتضى مسئولية الدراسة الموضوعية (للحركة) أو عرضها بشكل علمى متجانس أن يقدم الدارس أو العارض هذه المجلات والكراسات الثقافية الرائدة أولاً باعتبارها الواجهة الحقيقية والأصيلة والمعبرة عن « أدب الماستر » كظاهرة ثقافية لافتة .

احتضنت حركة « الماستر » اتجاهات « التجريب الحر » وأشكال « الإبداع » الطليعية القائمة فى الواقع الأدبى مما لا تسمح بتبنيه مؤسسات « اليمين الرسمى » بحجة الخروج على تقاليد الفن والتعبير الموروثة ، وكسر قوانينه المعتمدة ، ولا تسمح بتبنيه مؤسسات « اليسار الرسمى » بحجة الغموض ، والتشاؤم البرجوازى ، والتنصل من مهمة تثوير الواقع والجماهير .

وأفرز « جيل الماستر » مبدعيه ونقاده على السواء ، دون جلبة أو ضجيج .. فى صمتٍ نبيل .. لم يواكبه أحد .. ولم يدن لأحدٍ بشىء .

جيل « بلا أساتذة .. بلا أجهزة .. بلا إمكانيات .. بلا بريق . ولكن وعيه الفنى والإجتماعى كان يتخلق يوماً بعد يوم ، ويتبلور يوماً بعد يوم . كان صدقه الحميم فى « مشروع الكتابة » هو التزامه الحقيقى . وكان إيمانه الثورى الوحيد يتلخص فى أن عبودية الفن توازى عبودية الإنسان ، وأن حرية الفن توازى حريته . وبالرغم من ولوج بعض المواهب الباهتة فى الفترة الأخيرة إلى هذه الساحة ، وركوب جماعة محددة العطاء هنا أو هناك لموجة « الماستر » باعتبارها « موضة سائدة » . لا « حركة أصيلة » نهضت على رؤية حداثية للفن والثقافة ، وموقفٍ اجتماعى وسياسى دال ، فإن المعزوفة الحقيقية لأدب الماستر فى نواتها الصافية المضيئة المجلوّة سوف تظل علامةً تاريخية بارزةً فى حياتنا الثقافية والأدبية الحديثة ●



سمير درويش

بنها

الوقت . . السابعة مساء يوم الأحد الموافق ٨٥/٤/٧

المكان . . إحدى قاعات الدراسة بكلية آداب بنها .

القاعة مكتظة بعلماء مصر . . جاءوا إليها من كل صوب . . يبحثون عن القلقشندى وفيه . قلّبت فى كراسة وزعها المسئولون عن المهرجان العربى الأول وقرأت . . مقرر الأمسية الأستاذ يسرى العزب . . كنت قد قرأتها من قبل عدة مرات . . ولكنى كالظمآن لا أرتوى أبدا . . فها هى الفرصة قد أتت . . وما هى إلا لحظات وأصعدُ وبقية الشعراء الشبان/المنصة . . وأضواء التلفز مسلطةٌ بقوة على مَنْ سيقرأ شعره الملتهب .

يبدأ مقرر الندوة فى تلاوة الأسماء . .

«شاعر القليوبية الكبير الأستاذ محمد الشرنوبى»

لم يكن محمد الشرنوبى يعلم حتى وقتها أن مهرجاناً شعرياً سوف يقام . . علم بالصدفة حينما أرسلوا إليه كى يخبروه وكل شىء جاهز . . لم يكن الحال هكذا فى الستينيات كما سمعنا كان الرجل يجوب مصر . . ينظم ويلقى شعراً حماسياً فى حب مصر . . يساعد الشعب فى عبور الكبوة حتى النصر .

مقرر الندوة مازال يذكرُ الأسماء . . لعل آذان العلماء المتلقين المتخصصين معظمهم فى الأدب لم تألف بعد سماع الشعر .

«أشرف أبو اليزيد/شاعر الجامعة .»

يلقى قصيدتين قصيدتين . . يعلن المقرر بعدهما «أرجو من الشعراء المشتركين أن يلتزم كل منهم بإلقاء قصيدةٍ واحدة لكى تنتهى الأمسية فى وقتها المحدد» .

ولما كان فوق كل حصيف حصيف . . فقد صعدت الشاعرة «وفاء وجدى» المنبر لتلقى قصيدة واحدة قرابة نصف ساعة اعتذرت فيها بما يبدو عن فشلها المتوقع حينما قدّمتها بأنها تحتاج إلى تركيز فى الإلقاء وتركيز فى الاستماع . . والعلماء لا يسمعون .

يصعدُ المنبر «شيخنا وأكثرنا شباباً الشاعر عبد العليم القبانى» . . ينتهى الشيخ الشاب من قصيدته الأولى ويبدأ فى الثانية . . المقرر لا يكرر التنبيه . .

الدكتور الناقد وكيل آداب بنها ووكيل المؤتمر والشاعر القديم «الذى نجحنا فى إقناعه بإلقاء إحدى قصائده مشاركة منه فى المهرجان» الدكتور رجاء عيد .

ولما كانت القاعدة الدينية تنص على مقابلة التحية بمثلها فقد فرغ رجاء عيد من إلقاء قصيدته وقدّم مقرر الأمسية الذى ألقى قصيدة عاميةً عن القلقشندى .

وعندما رأى المقرر أن العلماء ربما لا يتذوقون الشعر العربى . . فلا بأس من التغيير . . الشاعرة المصرية التى تتقن لغتنا الجميلة الشاعرة «ثريا مهدى علام» تلقى قصيدة فى تحية القلقشندى باللغة الإنجليزية «على ما يبدو» .

لاحظ المقرر أن العلماء لم يستمتعوا أيضاً بقصيدة الشاعرة باللغة الأجنبية فراح يقرأ الترجمة العربية لها الذى أعدّها الشاعر «مهدى علام» الجالس بين الصفوف وتزداد ضربات قلبى . . وأكاد أسمع ضربات قلوب الشعراء الشباب من حولى . . تتلاقى أعيننا النصف يائسة . . نحاول مواراة الإحساس باليأس . . نرسم الابتسامات الزائفة على وجوهنا . . لا توارى البسمات إحساس اليأس المتحكم . . يقطع المقرر همساتنا . . فقد جاء الدور على شاعر كبير هو الشاعر أحمد سويلم يلقى علينا محاضرة وقصيدة . . قدّم لها بأنها إحدى وخزاته . . نكتشف أنها نشرت فى جريدة الأهرام منذ أيام . . نتعجب ! الكبار ليس لديهم جديد . . تطاردهم دائما دور النشر والصحف والمجلات الأدبية ومقرر الأمسيات .

يأتى بعده الشاعرتان «حياة أبو النصر» من بنها وابنة القليوبية . . ثم الشاعرة العربية العراقية «لميعة عباس عمارة» . . تتغنى بحب العراق . . وتهجو ليبيا والأخ العقيد . . تظهر فرحاً لأن التليفزيون قد انتهى من التصوير قبل انتهاء الأمسيّة . . فكأن التليفزيون سيعترض على ما تقول . . تزداد خفقات قلوبنا فى الصدور . . فالمخرج قد جمع «عدّته» ورحل . . والعلماء بعد ساعة قد ملّوا الشعر . . ولميعة عباس تنتهى من قصيدة إلى قصيدة إلى خطبة . . والعلماء مسرورون . . ثم شاعر شاب من المغرب الشقيق . . لا يسمعه أحد انظر فى الساعة . . ينظر مَنْ حولى من الشبان فى ساعاتهم . . فالساعة تقترب من الثامنة والنصف . . تتعداها بقليل . . المقرر يعلن أن سبعة شعراء لم يظهروا على المنصة بعد وتبقى ربع ساعة على الوقت الأصلى . . ويرجو العلماء الذين كانوا فى طريقهم جميعاً للخارج أن ينتظروا لسماع الشعراء الشبان . . يعتذر . . تنتهى الندوة . . ويتجمع الكبار . . يتضاحكون . . يروون بعض ما أعجبهم فى سطورهم . . تتجمع وتتجمع دموعنا بغزارة وراء أغشية عيوننا . . تكابر . . نخرج فى الظلام . . نلتقى بالمقرر . . يعتذرُ اعتذاراً مألوفاً لينتهى كل شىء ●

القاهرة تدعوك الى

للإستماع للقصة الأمريكية القصيرة بعنوان « قانون الحياة » من تأليف « جاك لندن » وتدور أحداث القصة حول حياة قبيلة فى المناطق القطبية الشمالية ، تتنقل من بقعة إلى أخرى فى تلك المناطق النائية شديدة البرودة ، طلباً لصيد الحيوانات المختلفة .

وعند رحيل أفراد القبيلة من منطقة إلى أخرى فإنها تترك أكبر أفراد القبيلة سناً ، تتركه ومعه بعض الحطب يستدفء به من البرد الشديد ، لكى يطيل حياته لأكبر سن ممكن ، وعند ما ينتهى الحطب ، أو يوشك على الانتهاء تكون حياة العجوز قد انتهت تماما تحت تأثير ذلك البرد القارس .

والقبيلة تفعل ذلك كإحدى عاداتها حتى تتخفف من أثقالها التى تنوء بها أثناء حركتها كجماعة . وهذا هو قانون الحياة الذى تشير إليه القصة ، التى يمكن أن تكون لها دلالة انسانية عامة على حياة الإنسان بشكل مطلق .

تذاع القصة من البرنامج الثانى يوم السبت ٢٧ إبريل فى تمام الساعة العاشرة وأربعين دقيقة ●

شوقى فهيم

شعر مترجم

طالب المال

الشاعر الألماني جوته
ترجمة د. فايزة السيد عبد الرحمن

دارت على الأيام وجارت
شديدة الوطء ثقيلة الخطو
إذ نال مني الفقر مبلغه
وعرف في المرض مكمنه
عانيت وكابدت في حياتي
ففكرت أن أضع حدا لمعاناتي
رحت أبحث عن كنز خفي في أي مكان
وهان عليّ أن أهب في سبيل ذلك روحي للشيطان
فالفقر نقمة والغنى نعمة
وفعلت ما عليه نويت
عندما انتصف الليل واشتد في الحلكة
بدا لي وأنا أبحث عن بغيتي
على البعد ضياء ساطع
ومن عينين ساحرتين بريق لامع
لغلام جميل يحمل إليّ شرابا
يتراءى لي كما لو كان سرابا
قال : ارتشف العزيمة الحقة
لتعرف طريقك إلى الحكمة
وإياك أن تخطو ثانية خطوة
فيما ليس منه أي جدوى
إنك لا ولن تجد هنا ثروة
بل كدّ وكافح حتى تنعم بالراحة
واعلم أن في ذلك أسّ السعادة



تمتلىء صفحات جرائدنا ومجلاتنا على اختلافها بمناقشة قضية الدعم ، ونظرتنا لهذه القضية ليست بالنظرة القاصرة ، فهى تمتد لتشمل الدعم فى كافة نواحى حياتنا ، والمناقشات الدائرة الرافضة رفع الدعم عن رغيف الخبز ــ ونحن معها ــ يعلو صوتها على صوت المطالبين بضرورة دعم العقول جنباً إلى جنب دعم البطون ، أن نـأكـل ليجد رغيف الخبز طريقه إلى أمعائنا كى تعمل أجسادنا ونحن فى أشد الحاجة إلى السواعد العاملة فهـذه ضرورة بديهية ، لكن الحتمية نـراها فى القـراءة الجادة حتى يجد الكتاب طريقه إلى أذهاننا ، وهو الشىء الـذى نهمله من زمن ، بعـد أن أصبـح التليفزيون والڤيديو من المصادر الرئيسية لثقافتنا هذه الأيام ، قد يبدو كـلامنا هـذا غريبـاً ونحن نتحدث عن الشعر والقصة والفلسفة والفن . . . الخ ، لكننا نؤمن إيماناً راسخاً أن المجتمع كالجسد الواحد لا يتقدم إلا بترابط حلقاته ترابطاً قوياً ، والخلل الذى يفتك بواحدة منها يحدث خللاً جسيماً فى الحلقات الأخرى ، وإيماننا هذا يتأكد يوماً بعد الآخر بما تحتويه رسائل الأصدقاء إلينا ، فالشعر عنـد كثير منهم هـو جمل يشطرونها إلى شطريْن متساويْين فى عدد الكلمات ، دون إدراكٍ لماهية هذا الانشطار ، والقصة لدى كثير منهم أيضاً هى حدوتة من حـواديت جداتنا فيما مضى ، ونحن لا نحّمل أصدقاءنا المسئولية ، لأنهم ضحـايا من قبل ومن بعد ، وهم عينة عشوائية أفرزها المناخ الثقافى الذى نحياه ، والدهشة كل الدهشة عندما نجد بين إبـداع شبابنا إبداعـاً صالحـاً للنشر ، والفرحة كل الفرحة عندما نرى مَنْ يتلمس طريقه بخطوات وئيدة جادة ، والعجب كل العجب من أصـدقاء ــ يسامحهم الله ــ يصبـون علينا جـام غضبهم لأن مـــا أرسلوه إلينـا لم ننشـــره ، ولن نستجيب لغضبهم فننشر مالا يصلح للنشر ، كى يعلموا أن الطريق إلى الأدب الجاد والفكر الجاد والفن الجاد متوجٌ آخره بالورود والرياحين ، لكن البدايات شاقة ومرة بطعم الحنظل إلى أبعد مدى ، وأن من يتربعون الآن على قمة الأدب صادفوا فى أول حياتهم أضعاف ما يصادفه الغاضبون اليوم ، ولكنهم بذلوا من الجهد ما نطمع من أصـدقائنـا الغاضبين أن يبذلوا بعضه .

***

الصـديق فيكتـور ميشيـل عيسى . . . جزيـرة بدران . . . شبرا ، كان ردنا على رسالتك الأولى والذى نشرناه فى العـدد العاشر إليك وإلى الصـديق وجدى خليل هو « تعتز القاهرة بأن تكون هى المجلة الأولى التى تبعثان إليها بإبداعكما ، وتوافقكما على أن الطريق مـا يزال فى خـطواتـه الأولى ، فـاجتهـدا وأكثـرا من القراءة ، ونرشح لكما من الشعراء : أحمد عبد المعطى حجازى ، صلاح عبد الصبور ، أمل دنقل ، محمود درويش ، عبد الوهاب البياتى وغيرهم كثير من شعراء العربية الكبار فاقرآ إبداعهم » ، وحمـل بريـدنا هـذا الأسبوع رسالتك الثانية إلينا ، وهى رسالة انفعالية ، ينطبق عليها ــ للأسف ــ حديث نسمعه ليل نهار من الكبار بأننا جيل منفعل متهور عجول ، وبالـرغم من أننا ــ نحن الشباب ــ نرفض هذا الحديث ، ونتشبث بالثقافة الجادة فى محاولة منا لدحض هذه الصفات التى تلصق بنا ، إلا أن أمثالك أيها الصديق دون وعى منهم يعمقون هذه النظرة إلينا ، فـأى صفعة عـلى وجـهك صفعنـاك بها ، فى ردنـا السابق عنـدما نقـول « اقـرأ كثيراً » ، وأى صفعة على وجهك صفعنـاك بها حينما نرشح لك من شعراء العربية هؤلاء الكبار ، هو الغرور بعينه قد امتلأ به قلمك أيها الصديق وأنت بعد لم تبدأ ، حتى إن حاولت خداع نفسك قبل خداعنا بقولك فى رسالتك المتهورة « وحاشى لله أن يكـون غروراً » ، والصواب أن كلمة « حاشى » تكتب هكذا « حاشا »



للاستماع إلى كونشرتو من مقام سى بيمول للعود والهارب رقم ٦ من العمل رقم ٤ من موسيقى جورج فريدريك هاندل (١٦٨٥ - ١٧٥٩) .

كتب هاندل هذا الكونشرتو اصلاً لآلة الأورغن أو آلة الهاربسيكورد والإوركسترا ، ثم أعاد كتابته لآلـة الهارب ولاقى نجاحاً كبيـراً ، وفى الصورة التى ستستمع إليها الآن يقدم لنا كل من عازف العود ديزموند دوبريه ، وعازف الهارب أو سيهان ايليس الأجزاء التى كانت تؤدى اصلاً إما بالأورغن أو بآلة الهاربسيكورد ، وهذا الكونشوتو من ثلاث حركات ، تبدأ الحركة الأولى بمقدمة بطيئة ، ثم القسم السريع من الحركة . أما الحركة الثانية فهى بطيئة . وأخيراً الحركة الثالثة وهى سريعة فى اعتدال . ولقد كان هاندل يعتبر فى عصره من أبرع العازفين لآلة الأروغن ولقد نشر العمل رقم ٤ والذى يتكون من ٦ كونشرتـوات للأورغن أو الهاربسيكورد فى عام ١٧٣٨ . ويلاحظ أن العمل رقم ٤ فى بعض أجزائه هو من أعمال قديمة لهاندل أعاد كتابتها فى صيغة الكونشرتو ، ويعتقد بعض مؤرخى حياة هاندل أنه كتب الكونشرتو من مقام سى بيمول كبير رقم ٦ من العمل رقم ٤ أصلاً لآلة الهارب ، وربما لآلة العـود . وأن المدونـات الموسيقيـة الأصلية قـد فقدت .

وعلى كل فإن الكونشرتو فى الشكل الذى سنستمع إليه يحمل بصمات هاندل واضحـة جلية ، ويبـرز الـدور الـذى لعبته آلـة العود فى التـطور الموسيقى ، وهو لا يقل فى قيمته الفنية بشكله الحالى عن العمل الأصلى ، وهو يقدم بواسطة الأورغن أو الهاربسيكورد ، وفى جميع الأحوال تـظهر عبقرية هاندل فى استغلال الفقرات شبه المرتجلة والتـوازن الكامـل بين الآلات المختلفة .

عفاف حسين

والبرنامج يذاع الساعة التاسعة مساء الخميس ١٩٨٥/٤/٢٥ على موجة البرنامج الثانى الإذاعة القاهرة .

بالألف لا بالياء ، دعك من هذا الخطأ الإملائى الآن ، وله دلالته التى لا نخوض فيها ، ولنأتِ إلى النموذج المرسل منك والذى تدعّى بأنه شعر ، وهذه جمل — لا أبيات — نوردها منه ولنحتكم إلى الأصدقاء :

١- مابينى والجنون
شيئاً أصغر من صغير
٢- هذا الصغير
تقفين عليه الآن
٣- تضحكين تارة
وتنسين تارة
٤- تمزحين تارة
تقتلين برىء غريق
٥- واستغيث
واستغيث فى صمت وعالياً
٦- وكثيراً ما أرجوكِ
وأطلب منكِ الرحمة

فأين هو الشعر فيما كتبت يداك ؟ وماهو إعرابك لكلمة « شيئاً » فى الجملة الأولى ؟ ولِمَ نصبتها بينما الكلمة مرفوعة لم يدخل عليها ناصب أو جار ؟ المهم أدركنا فى هذه الجملة أن شيئاً — اسم إن منصوب — بينك وبين الجنون ، وهذا الشىء أصغر من الصغير ، أليس من المنطقى أن تقص علينا بعدئذ عن هذا الشىء الصغير ؟ لكنك لا تفعل وتفسر الماء بعد جهد بالماء كما يقولون ، فهذا الشىء الصغير والذى نجهله تقف عليه الآن ، فَمنْ هى التى تقف عليه الآن ؟ نحن لم نعرف بعد حلاً للغز الأول حتى تدخلنا فى لغز آخر ، وهذه الواقفة لتضحك تارة وتنسى تارة ثانية ، تعود لتمزح ثم يكون القتل ، كيف بالله عليك ؟ الضحك فالنسيان فالمزاح فالقتل !! ، ولأن القتيل برىء وغريق ؛ كما يقول الشطر الثانى فى الجملة الرابعة والصواب « تقتلين بريئاً وغريقاً » فكلمة برىء هى مفعول به وغريقاً معطوف عليه ، المهم لأن القتيل برىء وغريق ، فلابد من استغاثة ، والذى نعلمه أن الاستغاثة تكون من الغريق فى وسط البحر بصوت جهورى حتى يسمعه الناس فى اليابس ويهبون إلى نجدته ، فكيف جاءت كلمة « فى صمت » بعد الفعل « استغيث » .

وعندما نصل إلى الجملة السادسة تقول « كثيراً ما أرجوكِ ، وأطلب منكِ الرحمة » فهل يجىء الرجاء وطلب الرحمة ، بعد أن قذفت بك هذه الواقفة والتى نجهلها حتى الآن ؟ نحن مَنْ يطلب الرحمة من رب السموات والأرض كى نستطيع تكملة الرسالة إلى أن نأتى لجزئها الأخير ، وليظل الأصدقاء حكاماً بيننا :

١- آهٍ منك . . . آه
رفقاً يابنت
٢- يا بنت
فبأعماقى نار
٣- حب . . . جرح . . بركان
وأنتِ

آهٍ وألفٌ من الآهات منك أيها الصديق . . . ، هل قرأت لشاعر يناجى محبوبته « يابنت » ، يا « بنى » أن نحب شيء ، وأن نعبر عن هذا الحب كتابة شىء آخر ، وأن نكتب شعراً فى هذا المعنى الإنسانى العظيم فهذا شىء ثالث ، إن ردنا على رسالتك الأولى لم يكن صفعة بل نصيحة لصديق ، قد تكون نصيحة تقليدية لكنها الحقيقة ، فالقاهرة ليست بمجلة تعليمية ، هذا مجال جدير بأن تكون له نافذته ، لكنه ليس مجالنا ، والذى يريد أن يكون شاعراً أيها الصديق فعليه أولاً بالتمكن من أدواته بعد التيقن من موهبته الشعرية ، واللغة تأتى فى المقدمة ، أما هذا الرد فهو صفعة نوجهها لكل من يجهل هذا من خلالك أنت ، فإن كنت صادقاً فيما تود أن تكون فهى صفعة الأب لحبة قلبه ، وإن لم تكن كذلك فهى صفعة لمن يريد أن يزايد علينا ويزيد من جحافل المزايدين والأدعياء واحداً ، ونحن نعانى منهم أشد المعاناة .

* * *

الصديق صالح حسن جمعه . . شبرا ، جاءتنا رسالتك الأولى إلينا ، وبها قصيدة مترجمة للشاعر الإنجليزى العظيم شيلى ، أهلاً بك صديقاً للقاهرة ومرحباً بإسهامك معنا ، والترجمة صالحة للنشر ، لكن فاتك أيها الصديق أن ترسل لنا بالأصل الإنجليزى لهذه القصيدة ، فافعل على وجه السرعة .

* * *

الصديق محمد فهمى الغيطانى المرج ، وصلتنا رسالتك الثالثة ، ولقد أزالت سوء التفاهم بيننا ، ونحن نقبل العتاب على الرحب والسعة ، فالعتاب لا يكون إلا بين الأحباب ، واعلم أن العمل الجيد لا تنظر إلى صاحبه أبدا ، فنحن ننشر دون تمييز بين مَنْ يبدأ الطريق ومَنْ يسير عليه بخطوات ثابتة ، معيارنا الوحيد هو جودة العمل فقط ، ونحن ننتظر إبداعك الجيد كى ننشره .

الصديق صلاح سيد حسنين الطالب بكلية دار العلوم جامعة القاهرة ، الاستمرار على الطريق أو التوقف أنت صاحب القرار الأصيل فيه ، لكنك أيها الصديق الدرعمى فى حاجة للقراءة الكثيرة وبخاصة فى النحو والعروض والفرصة أمامك أكبر من الآخرين ، فأنت فى معمل تفريخ خصب ، فاقتنص هذه الفرصة واقبض عليها .

***

الصديق علاء عبد العزيز محمد ١٦ سنة الطالب بالصف الثانى الثانوى ، مدرسة الناصرية الثانوية باكوس إسكندرية ، نشد على يدك الواعدة الشابة ونضمك إلى شرايين قلوبنا ، نشرنا فى مناقشات العدد الحادى عشر صفحة كاملة لك ، نشعر بالفرحة تغمر قلبك النقى الآن وأنت ترى بعين الفؤاد أول عمل ينشر لك أيها النبت الطالع ، لكن فرحتنا بك أشد وأقوى من فرحتك أنت أيها الصديق ، فانهل من الثقافة الجادة بقدر ما تستطيع ، واجتهد كثيراً ، فالدرب الشاق قد بدأ الآن ، وعلى حد قول الشاعر . . الآن الآن وليس غداً واصل السير عليه ، اما اقتراحاتك فى رسالتك الجديدة فهذا ردنا عليها :

(١) اقتراحك بأن تخصص القاهرة فى كل عدد لها صفحة نتحدث فيها عن شخصية ذات أثر كبير على مجتمعنا قديماً أو حديثاً ، سواء كانت هذه الشخصية لأديب أو فنان أو سياسى ، على ألا نذكر اسمها ، كى يقوم الأصدقاء على سبيل المسابقة بمحاولة التعرف على هذه الشخصية ، اقتراح نعمل بشقه الأول منذ صدورنا تحت عنوان « رجال ومواقف » أما شقه الثانى وهو عمل جوائز ومسابقات فهذا ما لا نستطيعه ولا نراه مناسباً لنا ، فليس من الأهداف التى صدرت من أجلها المجلة أن تدخل فى تيار المسابقات .

(٢) أما اقتراحك بأن تقدم القاهرة فى نهاية كل عام على صدورها جائزة لأفضل عمل أدبى فى القصة والشعر والمقال . . إلخ شريطة أن تكون هذه الأعمال للمبدعين الشبان ، وأن يتم توزيع هذه الجوائز فى عيد ميلاد القاهرة ، فهو اقتراح نرحب بأن يتولاه الأصدقاء عنا ، حتى يتعرف بعضهم على البعض الآخر ، فهم الجيل الطالع ليحمل راية الأدب .

***

الصديق يوسف ادوارد وهيب . . قرية قلندول . . مركز ملوى . . والطالب بقسم الفلسفة كلية الآداب جامعة المنيا ، نبادلك التحية ، قصيدتك المرفقة « أغنية للشمس » تخبرنا بأننا أمام مشروع لشاعر جديد ، ما يزال فى بداية الدهشة وينقصه أن يتمكن من أدواته فاجتهد والموهبة كامنة فى قلبك .

***

الصديق عماد أحمد غزالى . . عزبة مكاوى . . حدائق القبة . . والطالب بالفرقة الثالثة قسم القوى والآلات الكهربية كلية الهندسة جامعة عين شمس ، نشكر لك ثقتك الغالية بنا ، ونرحب بأن تكون رسالتك هى أول ما ترسله إلى مجلة أو جريدة ، شىء حميد أن تكوّن نادياً للأدب فى كلية الهندسة ، فهذا هو الشىء الواجب أن يكون ، فالجامعة ينبغى لها أن تلعب دوراً حضارياً فى مجتمعنا ، بل وتساهم مساهمة فاعلة فى حل مشاكله ، وعندما تتحول الجامعة إلى دار علم فقط ، يتلاقى فيها الطلبة والطالبات للثرثرة وتبادل النكات ، ويعبر خلالها الأساتذة إلى أعمال خاصة مكتفين بتبادل التحية فيما بينهم ، بينما المجتمع حولهم فى أشد الحاجة إلى إعمال عقولهم ، عندما تتحول الجامعة إلى هذا تفقد ما هيتها وأهدافها التى أنشئت من أجلها ، وبالرغم من أن قصائدك المرسلة إلينا هى أول ما ترسله من إبداعك ، إلا أن القاهرة اختارت من بينها قصيدة « صمت » لتنشر فى أعدادنا القادمة ، معلنة عن مولد شاعر جديد ، سوف يتخرج فى كلية الهندسة ، ومَنْ يدرى فقد تفوق موهبته شاعرنا المهندس الراحل على محمود طه .

* * *

القاهرة ترحب دائما بمزيد من ملاحظات الأصدقاء وآرائهم وأعمالهم ●

جويا
فنان المتناقضات

«إن المرض ، والشعور بالموت ، قد فتحا آفاقاً جديدة أمام الرسام الملكى والشاب الوصولى جويا» .

كلود روا

ولد فرانشسكو جويا عام ١٧٤٦ ، وعمل فى صباه فلاحا من أبناء الريف ، ولكنه كان يطمح إلى أن يصبح واحداً من العاملين فى البلاط الملكى ، وكان شغفه بفن الرسم هو الهم الأول الذى شغله عن عمله ، فانتشرت شهرته ، وتعرف على الرسام الملكى «بايو» فتزوج شقيقته «جوزيفا بايو» لتدعيم مكانته الفنية والاجتماعية حتى عين مصوراً بالبلاط ، ودرس فن التصوير على يد الرسامين الكبار ، وكانت التقاليد المتبعة فى البلاط هى صناعة الرسامين للسجاد الملكى ، واستوحى جويا من الحياة الإسبانية موضوعات رسوم سجادة لتملأ المكان بهجة بشاعريتها وألوانها الكثيفة المتنافرة .

لم يكن يقنع بتقليد سابقيه ومعاصريه ، فلا هو يعنى بالزخرف ولا بالتزويق ، ولم يصغ لكلمات الإعجاب الجوفاء ، وإنما عنى بأن يرسم ما يراه ، بطريقته الخاصة المميزة ، فأثار سخط النقاد عليه ، وسخط الطبقة الحاكمة أيضا ، فقد رسم ضمن ما رسم لوحة صور فيها الأسرة المالكة ، تتوسطها الملكة .

وتعمد الفنان تصوير الملكة بالغة الدمامة والخلاعة ، وإلى جانبها الملك شارل الرابع بكرشه المتنفخ تنبىء صورته بالغفلة .

اخترق جويا تقاليد الرسم الإسبانى حين رسم لوحة الغانية المضطجعة فى فراشها مرتين ، مرة عارية ومرة بثياب نومها ، ولقد كانت تقاليد الرسم الإسبانى تستنكر وتنبذ الرسم العارى .

وفى الفترة ما بين ١٧٩٦ و ١٧٩٩ رسم جويا مجموعة من رسوم الحفر أطلق عليها اسم «النزوات» ، بلغ عددها ٨٢ لوحة ، استاء الجمهور منها وإن لم يخف إعجابه بها ، فهى مجموعة فاضحة تكشف خبايا العادات الاجتماعية بأسلوب غير تقليدى ، حيث الخطوط المبسطة والشحنات التلقائية السريعة ، ولأول مرة يعبر الحفر الإسبانى عن عالم البشاعة .

أما أهم آثاره فتتمثل فى لوحة الفريسك الهائلة التى تزين سقف كنيسة القديس انطونيو فى مدريد ، وفى هذه اللوحة يتضح تطور جويا وسبقه لمصورى عصره ، فقد لجأ إلى اقتضاب ضربات فرشاته مع العصبية الواضحة ، حتى إن لمسات الفرشاة كانت بالغة التأثير ، كما توسع فى استخدام الألوان الرمادية ، مبرزاً من بين ثناياها أزهى الألوان وأكثرها جرأة وإيحاء بالتوتر .

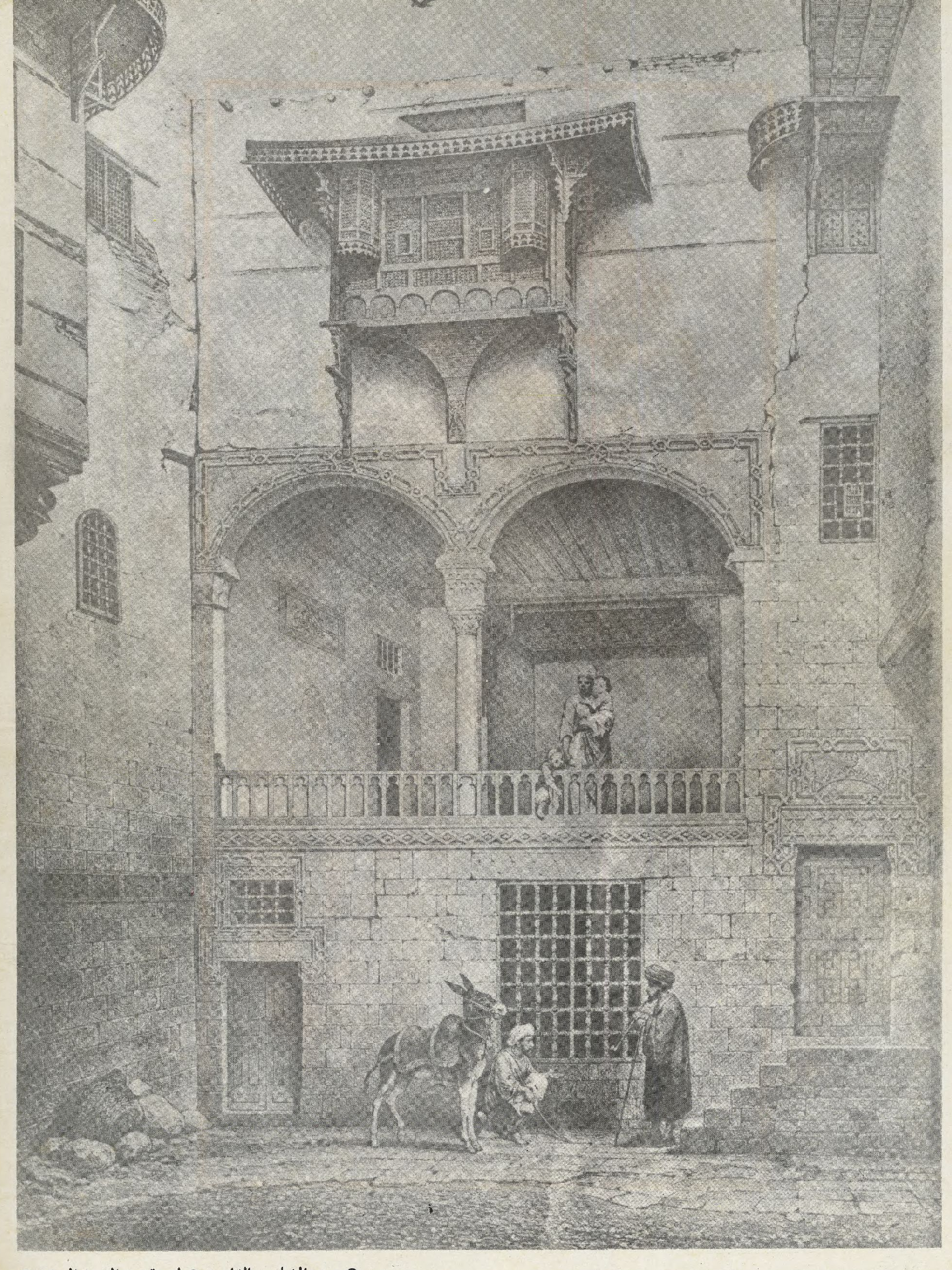
وعند احتدام حرب التحرير واستمرارها سنوات عرف الإسبان حينها الأهوال ، عكف جويا على رسم مجموعة من اللوحات بعنوان «ويلات الحرب» لا يمجد فيها الحرب ، وإنما يصف ما تحويه من مذابح ومجازر ودمار وتشويه ، وتعد لوحته «إعدام الثوار» واحدة من أهم اللوحات ، فهى تتميز بحيوية شديدة ، تتفجر الحياة فيها من بين الكتل والأشباح ، كأنها صرخة عظيمة فى وجه العدم .

وفى أواخر حياته أخذ يرتاد مراسم الفنانين بباريس فأعجبته أعمال ديلاكروا وجيريكو . . حتى غلبه المرض وعاش موته البطىء ، إلى أن فارق الحياة عام ١٨٢٨م عن ٨٢ سنة لم يتوقف خلالها تدفقه العنيف وعطاؤه برغم الفقر والظلمة والظلام ومحاكم التفتيش ●





● العارية ● للفنان فرانشسكو جويا ●



● بيت الشلبي بالقاهرة ● لوحة من القرن الـ ١٨ ●